El libro de

FEDERICO FELLINI

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

ÀNGEL
QUINTANA

CAHIERS DU CINEMA

Telefónica

EL PAÍS

Federico Fellini

Àngel Quintana

Federico
Fellini

CAHIERS DU CINEMA

EL PAÍS

Portada:

Marcello Mastroianni y Anita Ekberg en *La dolce vita.*

Página 2:

Federico Fellini interpreta su propio rol en el rodaje
de una película exótica en Cinecittà en *Entrevista.*

Página 6:

Retrato de juventud de Federico Fellini.

Cahiers du cinéma ediciones
Presidente: Anne Chaussebourg
Director delegado: François Maillot
Dirección de la colección: Claudine Paquot, con la colaboración de Franck Henry
Diseño de portada: TM Limited (AGI TM France sas)
Diseño de interior interior: Paul-Raymond Cohen y Clémentine Hède
Secretaría de la edición: Alexia Renard, con la colaboración de Virginie Bouilhac
Corrección: Thérèse Rabiller
Producción: Claude Morin, con la colaboración de Carolina Lucibello
© Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007
9, passage de la Boule-Blanche – 75012 París
www.cahiersducinema.com

© 2007 de la presente edición Prisa Innova S.L.
www.prisainnova.com
Quedan reservados todos los derechos para los legítimos titulares.
El contenido íntegro de esta obra está protegido por la vigente Ley de Propiedad Intelectual. Se autoriza únicamente para su uso en el ámbito doméstico.Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública, transformación, alquiler, y puesta a disposición del publico de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puedes ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sgts. del vigente Código Penal).

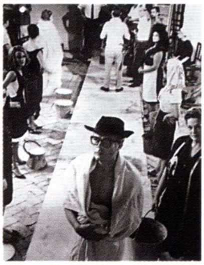
ISBN: 978-84-9815-957-8
Edición particular para **EL PAÍS**

Índice

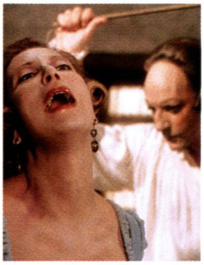
7
Introducción

11
Los años de la posguerra
Cultura popular
y neorrealismo

19
Más allá del neorrealismo
De *Luci del varietà*
a *Las noches de Cabiria*



39
Después del milagro económico
De *La dolce vita* a *Amarcord*



71
Frente al imperio
de la *neotelevisión*
De *El Casanova de Federico Fellini*
a *La voz de la luna*

90
Biografía

92
Filmografía

95
Bibliografía
DVD

Del neorrealismo a la *neotelevisión*[1]

¿Quién fue Federico Fellini? El 31 de octubre de 1993, en el momento de su muerte, los medios de comunicación lo santificaron como el gran autor de esa vieja y esplendorosa edad de oro del cine italiano. Sin embargo, para muchos cinéfilos había pasado a la historia como un gran creador de universos barrocos exuberantes y como el inventor de un adjetivo que se ha popularizado en el interior de la lengua ordinaria: lo felliniano. Una cierta idea de su estilo se ha instaurado en el inconsciente cultural como la quintaesencia de lo exageradamente grotesco. Fellini es visto como un amante de las formas voluptuosas de las mujeres y como un explorador de universos recargados que podían llegar a evocar algunas pesadillas de nuestro tiempo. Al igual que Franz Kafka en literatura, cierta imagen de su estilo ha estado más idealizada que el conocimiento de su trabajo real como cineasta.

Más allá de lo felliniano, Federico Fellini fue un cineasta muy popular, llegando a ser premiado con cuatro Oscar de Hollywood, por *La strada*, *Las noches de Cabiria*, *Fellini 8 1/2* y *Amarcord*. En los años cuarenta fue considerado como un joven cercano a la orbita del neorrealismo que participó en la redacción del guión de dos grandes monumentos de la historia del cine, *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945) y *Paisà* (1946). En los cincuenta, algunos sectores de la crítica lo acusaron de proponer una visión moralista del mundo, mientras en los sesenta fue visto como el paradigma de gran autor preocupado por el malestar de la sociedad moderna. Su obra alcanzó la máxima popularidad en los setenta con *Amarcord*, película que despertó numerosas miradas nostálgicas. En cambio, en los años ochenta, mientras el público desertaba de las salas donde se proyectaban sus películas, se convirtió en un Quijote solitario que luchó contra el emergente imperio de la *neotelevisión* y acusó a Silvio Berlusconi de manipular sus películas cortándolas para emitir publicidad.

Desde *El jeque blanco* hasta *La voz de la luna* establece un recorrido por las diferentes formas de mirar lo real y por las múltiples capas que adquiere lo visible en medio de la sociedad del espectáculo. Durante el recorrido lleva a cabo algunas singulares rupturas en el relato y en la dramaturgia cinematográfica. Rompe con la linealidad y con la causa y efecto para construir una serie de obras episódicas en las que lo visual no cesa de poner en crisis lo narrativo. Las fronteras entre lo ficticio y lo real aparecen cuestionadas mediante un proceso en el que se impone la visión del cineasta como demiurgo. Es un constructor de grandes artefactos visuales que, a partir de la recuperación de lo grotesco carnavalesco, emergen como proyecciones del inconsciente óptico de una determinada sociedad.

El gesto más marcadamente moderno de Fellini fue el de convertir la autoconciencia en materia de estilo. La mayoría de sus películas hablan de obras que se están realizando. Son exploraciones en torno a un espacio que revela la ilusión del espectáculo o apuntes sobre las fracturas de la creación. Convierten el yo del autor en el epicentro de todo el proceso creativo. Fellini construye un complejo juego de espejos integrado por múltiples álter egos con el propósito de observar la constitución de la realidad del sujeto moderno, vislumbrado como un ser que emerge de la relación que llega a establecer con sus sueños, sus recuerdos, sus deseos, sus frustraciones y sus obsesiones.

---

1. El concepto de "neotelevisión" fue creado por Umberto Eco con la intención de definir el modelo de televisión, basado en la privatización y la multiplicación de cadenas que apareció en Italia a finales de los años 70. El término se opone al de "paleotelevisión", modelo existente cuando en Europa existían únicamente cadenas de servicio público. Cf. Umberto Eco, "Télévision: la transparence perdue" en: *La Guerre du faux*. París, Grasset, 1985.

Los años de la posguerra

Cultura popular y neorrealismo

Cruce de miradas

En 1948, Roberto Rossellini rueda un mediometraje titulado *Il Miracolo* (1948). Su protagonista es una lunática. Una pobre pastora, Nannina –Ana Magnani– es seducida por un vagabundo al que confunde con un mensajero de Dios. La chica queda embarazada del embaucador y llega a creer que en su vientre se fecunda la semilla de la santidad. Nannina es rechazada por los habitantes del pueblo, incluidos los idiotas, que no la consideran una santa sino la víctima de su propia locura. En el interior de *Il Miracolo* se opera un interesante cruce entre una mirada objetiva –la cámara– y otra subjetiva –el personaje–. La cámara relata los hechos sin querer demostrar nada, mostrándonos cómo la realidad es profundamente ambigua. La mirada del personaje, en cambio, adquiere un carácter visionario. Ella cree que ha sido escogida para transmitir la santidad al mundo. El cruce de las dos miradas permite a Rossellini articular una reflexión sobre la difícil coexistencia entre una realidad material y una realidad espiritual surgida del misterio.

El actor que interpreta el personaje del vagabundo es Federico Fellini, su guionista. Este dato no sería significativo sino fuera porque *Il Miracolo* se realizó en un momento en el que se prefiguraban las bases de la modernidad cinematográfica. Por un lado, anuncia el camino que Roberto Rossellini sigue a partir de *Stromboli* (Stromboli, terra di Dio, 1949), cuando utiliza la idea de la revelación, entendida como tentativa para acercarse a la idea espiritual de misterio, para realizar un cine que busca realidades complejas escondidas tras las realidades aparentes. Pero también funciona como esbozo del itinerario que Federico Fellini desarrolla a lo largo de su

Páginas precedentes:

El cineasta Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) acosado por los periodistas en *Fellini 8 1/2.*

Página de la izquierda:

Foto de juventud de Fellini.

Arriba:

Fellini seduce a Anna Magnani en *Il Miracolo* de Roberto Rossellini.

carrera. La película esboza una reflexión sobre el modo en que el acto de mirar el mundo transciende la realidad externa para conducirnos hacia extraños universos visionarios.

Fellini llega al cine en el momento de la toma de conciencia neorrealista de la inmediata posguerra[2]. Su obra abarca cinco décadas durante las que no cesa de plantearse un debate sobre los modos de construcción de la realidad. Bajo la protección de Rossellini descubre que la realidad social puede transformarse en una entelequia si no se analizan los problemas que afectan a la construcción de la identidad. El visionario o la lunática fellinianos se convierten en la proyección de un sujeto que surge de la Italia de la posguerra y atraviesa las quimeras del milagro económico para instalarse en una triunfante sociedad del espectáculo. La identidad se convierte en el factor que determina la realidad. El sueño, la memoria, el deseo y el espectáculo alimentan un determinado inconsciente infantil que sobrevive en la edad adulta y que el cineasta captura convirtiendo sus personajes en la proyección de un yo atrapado en la nostalgia de lo efímero, en el sentimiento de perennidad del mundo.

El cine Fulgor de Rimini, lugar de la primera maravilla cinematográfica.

Cuando Federico Fellini (1920-1993) interpreta el personaje del vagabundo en *Il Miracolo* en 1948 tiene veintiocho años, pero ya tiene un nombre dentro de la profesión cinematográfica. Ha trabajado como guionista con las más destacadas figuras del cine italiano, como Roberto Rossellini, Alberto Lattuada o Pietro Germi. Su formación intelectual se ha alimentado de los fenómenos claves de la cultura popular de su época: los cómics, las caricaturas, el teatro de variedades y la radio. Su recorrido profesional cruza todos estos medios, hasta desembocar en el cine donde entra como creador de gags para comedias populares. Los cómics, las caricaturas, el circo y las variedades son la matriz básica de su estilo como cineasta.

Caricaturas y teatro de variedades

Federico Fellini nace en Rimini el 20 de enero de 1920. En esta ciudad de la costa Adriática pasa su infancia y atraviesa los oscuros años del fascismo. Es el hijo mayor de Urbano Fellini, representante de comercio, y de Ida Barbiani. Sus hermanos son Riccardo (1921-1991) y Maddalena (1929-2004). De niño se aficiona a la lectura de tebeos *–fumetti–*, especialmente de *Il Corriere dei Piccoli*. Convierte a los personajes emblemáticos como Topolino –Mickey Mouse–, Mandreche

---

[2] El cine italiano de la posguerra convierte la realidad en su principal objetivo. En el interior del neorrealismo surgen dos tendencias. Por una parte nos encontramos con los marxistas, con Luchino Visconti a la cabeza, para los que el cine debe proponer un análisis de la realidad actualizando las orientaciones novelescas del siglo XIX. Por otra parte, Rossellini, para quien el cine debe privilegiar el acto de aprehensión de lo real y cuestionar sus límites. Fellini y Antonioni seguirán este último camino.

–Mandrake el mago–, Flash Gordon, Mio Mao –Felix el gato– o Elio Fiamma –Buck Rogers–, en una parte importante de su universo fantasioso. En 1937 dibuja para el cine Fulgor de Rimini una serie de caricaturas de actores célebres y, en 1938, envía sus dibujos ilustrados a *La Domenica del Corriere* donde publican sus primeras viñetas humorísticas. Esta actividad marca sus primeros años en Roma, ciudad a la que se traslada en 1939 junto a su madre y su hermana. Allí trabaja en la redacción de *Marc'Aurelio*, bisemanario político-humorístico de gran éxito editado por Rizzoli. En 1944, después de la liberación de Roma el 4 de junio, abre con unos amigos dibujantes *The Funny Face Shop*, en la que efectúan, con gran éxito, caricaturas para los militares aliados.

Fellini dibujante en la Roma de posguerra.

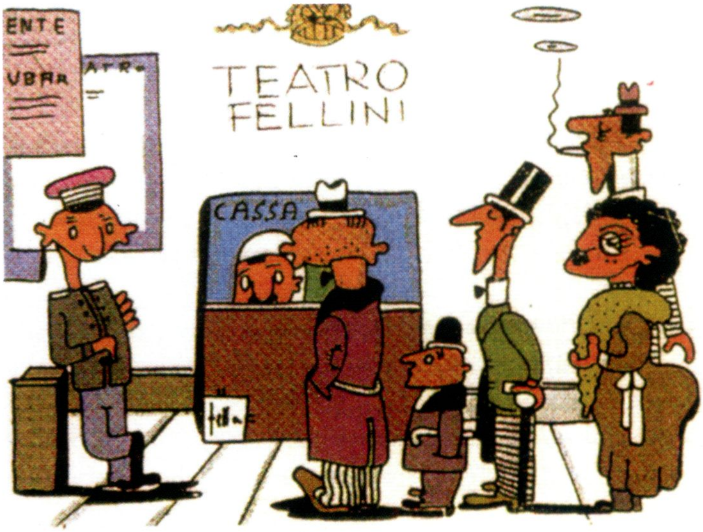
El trabajo llevado a cabo mediante el diseño de dibujos de trazo grueso puede considerarse como el germen de la concepción que Fellini desarrolla del personaje. En su cine, las criaturas son vistas como expresión de la exterioridad física, y mediante la sobredimensión de sus rasgos físicos acaban reducidas a lo elemental. La caricatura permite que en pocos movimientos se pueda reflejar la psicología esencial de los personajes. Como constructor de mundos, Fellini propone un modelo de películas basadas en el poder de la imagen. Esta no es entendida en términos pictóricos, sino como algo proveniente de la agresividad del grafismo periodístico. Su propuesta llega a la plenitud cuando lo caricaturesco desemboca en lo visionario.

Además del mundo de los cómics, a Fellini lo atrae el espectáculo. Al inicio de *Los clowns* (1970), nos muestra la imagen de un niño –transfiguración autobiográfica de su infancia– que es despertado por los obreros que instalan la carpa del circo frente a su casa. Atraído por la visión mágica, entra en el interior de la pista y observa un mundo fascinante en proceso de construcción, siente una fuerte atracción por lo que ve ya que le ha sido revelado el poder del espectáculo. La escena es significativa porque desde el circo se lleva a cabo un proceso de evocación de la niñez, a partir de una curiosa síntesis entre el cómic y los sistemas de representación popular. Fellini ha reconocido que la escena de *Los clowns* surgió cuando sus recuerdos infantiles se mezclaron con la reminiscencia provocada por una lectura de *Little Nemo in Slumberland*, el cómic creado por Winsor McCay. La escena muestra un niño que descubre algo nuevo –el espectáculo– cuya magia se transforma en algo vital.

Fellini posa junto a su amigo Enrico De Seta delante de The Funny Face Shop, donde ofrecían caricaturas a los soldados aliados.

En un momento de su libro *Fare un film*, el cineasta describe la emoción que sintió sentado en el regazo de su padre en medio de una representación circense. "Cuando he visto el espectáculo, he quedado maravillado, como si de repente hubiera descubierto alguna cosa que me pertenecía desde mi nacimiento y que formara parte de mi futuro, de mi trabajo, de mi vida"[3].

La fascinación por el mundo del espectáculo surge del circo y se desplaza hacia el *avanspettacolo*, las populares revistas de variedades. Sus primeros pasos en el cine se producen gracias a la relación que establece con Ruggero Maccari y posteriormente con Aldo Fabrizi[4], que le proponen trasladar los gags visuales de sus viñetas hacia los espectáculos de variedades y, posteriormente, hacia la creación de situaciones cómicas para el cine. Sus primeros trabajos en la industria son *Lo vedi come sei* (1939) y *El pirata soy yo* (Il pirata sono io!, 1940), de Mario Mattoli, interpretadas por el cómico Erminio Macario. Posteriormente, abandona la comedia de situaciones para escribir películas de corte costumbrista como *Campo dei Fiori* (1943) de Mario Bonnard que reúne a la pareja formada por Ana Magnani y Aldo Fabrizi, los protagonistas de *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini. La formación en el teatro de variedades alimenta el deseo de alejarse de las estructuras narrativas cerradas para esbozar, sobre todo a partir de *La dolce vita* (1960), un modelo de film episó-



— Ma come ?!... Le poltrone dell'ultima fila, vicino alla porta d'ingresso, costano di più di quelle delle file avanti ?...
— Capirete : di laggiù la commedia si sente molto meno....

Una viñeta de *Marc'Aurelio*, con un homenaje a Fellini por él mismo.

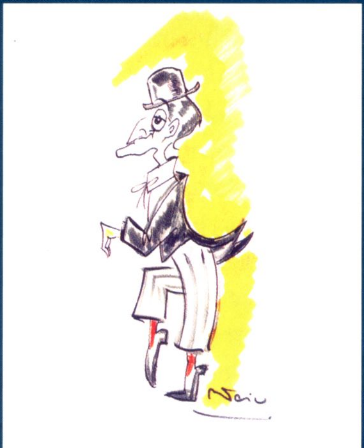
---

[3] Federico Fellini, *Fare un film*. Einaudi, Turín, 1980, pág. 118 (Ed. española: *Hacer una película*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1999).

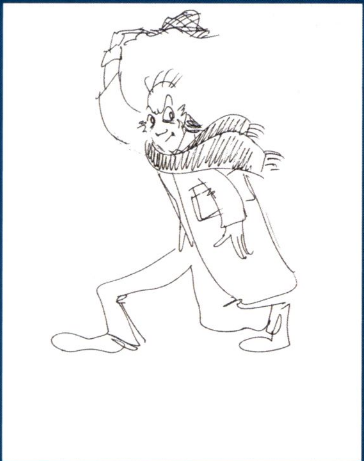
[4] Ruggero Maccari fue uno de los guionistas más populares de la comedia italiana. Empezó a trabajar en *Marc'Aurelio* en el mismo momento que Fellini. Aldo Fabrizi era en aquellos años un popular artista de variedades.

Caricaturas y cómics

Antes de ser cineasta, Fellini fue dibujante. A los diecisiete años realizó caricaturas de los artistas de Hollywood para el cine Fulgor y a los diecinueve se convirtió en una de las estrellas del bisemanario *Marc'Aurelio*. A lo largo de su vida no cesó de realizar composiciones y diseños de todos sus personajes. En los últimos años, llegó incluso a establecer una sólida relación con el dibujante Milo Manara, gracias a la cual tomó cuerpo de cómic su mítico proyecto *Il viaggio di G. Mastorna*. Este legado ha marcado sus imágenes de diversos modos. Por un lado, existe una clara correspondencia entre la caricatura y su concepción del personaje. La sobredimensión física de los atributos corporales le sirve para jugar con la exterioridad como reflejo de la psique. Las tiras cómicas son también una forma de inspiración visual. Con motivo del estreno de *Fellini-Satiricón* no cesó de repetir que su película estaba más cerca de Flash Gordon que de los frescos de Pompeya. Esta influencia no solo se manifiesta en lo visual sino también en lo narrativo. La estructura episódica de sus obras guarda una clara relación con la estructura de pequeñas historietas propias de las tiras cómicas. Por otra parte, no debemos olvidar que el mundo visual de Fellini ha ejercido una clara influencia en ciertos cineastas para los que el diseño de producción y la construcción de *story boards* es su materia prima. A pesar de ser dos malos discípulos, los delirios de Terry Gilliam o de Jeunet y Caro deben mucho al *maestro*.

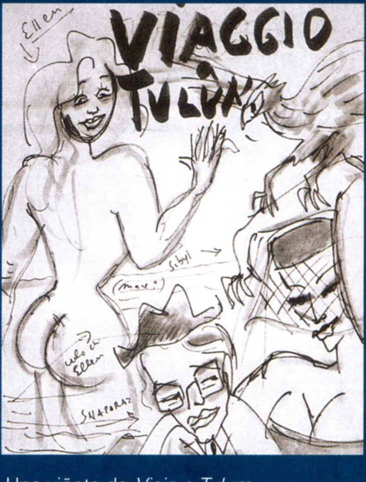


Una caricatura de Totó por Fellini.



Autoretrato del maestro.

Los dibujos no son únicamente para Fellini un simple punto de partida para llevar a cabo el trabajo de creación cinematográfica, sobre todo en lo referente a la concepción caricaturesca de los personajes, sino que también son el resultado de una profunda pulsión creativa que marcará toda su vida. No podemos comprender la obra de Fellini, sin tener presente que, desde sus inicios en la revista *Marc'Aurelio* hasta su colaboración final con el dibujante Milo Manara, lleva a cabo un amplio trabajo gráfico a partir de una serie de fundamentos simples y caricaturescos, hasta el punto de que este trabajo se convierte en una auténtica obra paralela a la gestación de su propio universo cinematográfico. Antes de encarnarse en el cine, el universo felliniano es un universo dibujado en papel en el que los trazos grotescos esbozan una cierta visión de la existencia humana.



Una viñeta de *Viaje a Tulum*, el cómic de Milo Manara procedente de un guión de Fellini.

dico. Las revistas teatrales constituyen, además, el ejemplo que utiliza para mostrar la fascinación por el mundo de la representación popular. Así, aparte del homenaje directo que lleva a cabo en *Luci del varietà* (1951), las variedades son el lugar de fascinación de la prostituta Cabiria en *Las noches de Cabiria* (1957) y la máxima expresión de la ilusión durante los años de la guerra en *Roma* (1972). En cambio, el mundo popular y tosco del *avanspettacolo* adquiere aires marcadamente grotescos cuando es absorbido por la televisión, tal como se evidencia en el programa de variedades de *Ginger y Fred* (1985).

Rossellini y la poética neorrealista

En 1942, Federico Fellini es contratado para trabajar, durante un breve periodo de tiempo, en la elaboración de tramas para la Alleanza Cinematografica Italiana (ACI), sociedad dirigida por Vittorio Mussolini[5], hijo de Benito Mussolini. En el interior de la ACI se cruza con Roberto Rossellini. Este primer encuentro marca las bases de un segundo encuentro en que Rossellini pide a Fellini que convenza a Aldo Fabrizi para que interprete el personaje de Don Pietro en *Roma, ciudad abierta*[6]. Fellini es propuesto, posteriormente, como coguionista de la película, con la misión de escribir algunos diálogos del film. A pesar del impacto que *Roma, ciudad abierta* ejerce en el neorrealismo como obra sobre la toma de conciencia política frente a la barbarie del nazismo, el film que estrecha los vínculos de Fellini con Rossellini es *Paisà*, trabajo que, en cierto modo, representa también el bautismo de Fellini como cineasta. El quinto episodio de *Paisà*, centrado en la presencia de tres sacerdotes americanos en un convento de frailes italianos, fue escrito básicamente por Fellini que otorgó una cierta dimensión franciscana a las relaciones ecuménicas entre religiosos de diferentes culturas, apuntando algunas de las preocupaciones sobre la espiritualidad que se hallan presentes en sus películas de los cincuenta. A pesar de los fuertes vínculos que se tejen entre ambos, la concepción del trabajo cinematográfico que posee Fellini es contraria a la de Rossellini. Mientras Fellini cree en la obra construida y controlada, Rossellini cree en la improvisación y transforma los rodajes en una experiencia anárquica que lo lleva a abandonar el plató en algunas escenas y a dejar el trabajo de dirección para sus ayudantes. Gracias a esto, Fellini puede situarse tras la cámara para rodar algunos momentos del cuarto episodio de

Roberto Rossellini, Federico Fellini y Giuletta Masina prueban nuevos pasos de baile durante el rodaje de *Paisà*.

---

[5] Vittorio Mussolini (1916-1997) fue el fundador de la revista *Cinema*, en la que se produjeron los principales debates teóricos del neorrealismo.

[6] *Roma, ciudad abierta* (1945) fue rodada en condiciones precarias debido a la situación deplorable en que la guerra había dejado la industria cinematográfica. La película es sobre todo un acto de toma de conciencia frente a la barbarie nazi y abre en el interior del cine italiano una vía basada en el compromiso político frente a la gran fractura histórica originada por la II Guerra Mundial.

Paisà, ubicado en Florencia. El paisaje neorrealista también se encuentra presente en los guiones que Fellini escribe para dos figuras determinantes como Alberto Lattuada, cuya experiencia en *Sin piedad* (Senza pietà, 1947) es clave, y Pietro Germi[7] para quien escribe, entre otras, *In nome della legge* (1948).

La aventura de *Paisà* afianza un camino de influencia mutua entre Rossellini y Fellini. Ambos dirigen su búsqueda hacia otra dimensión del cine más abierta y alejada del realismo de corte social. La colaboración se hace extensiva en *Il Miracolo* (1948), *Francesco, giullare di Dio* (1950), *Europa 1951* (Europa'51, 1951) y *Dov'è la libertà...?* (1952). Con la excepción de esta última, las tres principales colaboraciones entre ambos se concretan en obras que indagan en la cuestión de la espiritualidad. Sin caer en ninguna ortodoxia católica concreta, hablan del choque entre la fe y la realidad e intentan mostrar cómo la práctica de la caridad, generada por la crisis de la conciencia burguesa, puede desembocar en la locura dentro de un mundo dominado por la rigidez ideológica.

La presencia en la carrera de Fellini de una figura tan absorbente como Rossellini genera muchas controversias. Tullio Kezich afirma en su biografía que Fellini "de una parte dirá que de Rossellini lo ha aprendido todo, por otra afirmará que no le ha enseñado nada"[8]. La verdad es que para entender la relación entre ambos cineastas debemos situarnos más allá del neorrealismo y de la trascendencia que pudo tener la colaboración puntual en el guión de *Roma, ciudad abierta*. Fellini aprende de Rossellini, tal como constata Gianni Rondolino, que el acto de mirar las cosas significa ir más allá de las apariencias, "entrar en una dimensión dramática nueva y original, descubrir las motivaciones ocultas más allá de los hechos"[9]. Rossellini introduce en la obra de Fellini un concepto de realidad que participa de la corriente crítica presente en la Europa de posguerra que, desde la fenomenología, actúa contra las formas de construcción objetiva del mundo y de la que André Bazin es la gran figura teórica en el terreno cinematográfico[10]. De este modo, el debate sobre construir o reproducir lo real propio de los años del neorrealismo, empieza a tener en cuenta la existencia del misterio como signo de lo invisible. El ser humano no es visto, únicamente, como un ser social sino como un ser marcado por problemas existenciales. Fellini descubre que la aprehensión de la realidad no tiene sentido si no se lleva a cabo previamente el análisis de los elementos constituyentes de la cultura, sobre todo los que son propios de la construcción del sujeto.

Federico Fellini en el plató.

---

[7] Pietro Germi (1914-1974) y Alberto Lattuada (1913-2005) son dos cineastas claves del neorrealismo italiano.

[8] Tullio Kezich, *Fellini*, Rizzoli, Milán, 1988, pág. 123 (Ed. española: *Fellini. Biografía*, Tusquets, Barcelona, 2007).

[9] Gianni Rondolino, "Fellini e Rossellini: influenze recipoche", *Rivista annuale di cinema italiano*, Quaderni del CSCI, Barcelona, 2005, pág. 105.

[10] André Bazin (1918-1958), cofundador de *Cahiers du cinéma*, consideraba el cine como un medio de reproducción de la realidad, surgido históricamente como extensión de la fotografía. De este modo, el cine se oponía a las otras artes de la representación que copian o imitan la realidad. Para Bazin, todo acto de aprehensión de lo real comporta el deseo de conservar su ambiguedad y revelar sus misterios.

Más del neorrealismo

De *Luci del varietà* a *Las noches de Cabiria*

La revelación de la ilusión

Al final de *Luci del varietà* (1950), el primer trabajo cinematográfico de Federico Fellini, codirigido con Alberto Lattuada, vemos como Liliana (Carla del Poggio) abandona el mundo de la revista de variedades para ir hacia la ciudad y triunfar en el *music hall*. Sentada en el compartimento de un tren con destino a Roma observa cómo los cómicos de la compañía se instalan en otro tren con el que piensan seguir recorriendo los pequeños teatros de la provincia italiana. El trayecto de Liliana describe el itinerario que conduce de la vida provinciana hacia el cosmopolitismo urbano, pero es también el trayecto que traslada a un personaje desde las viejas formas caducas del espectáculo hacia las nuevas formas. Parece como si Fellini quisiera desprenderse del pasado para alcanzar el futuro con la conciencia de que para llevar a cabo este proceso debe despedirse, previamente, de una forma de vida y de una época que forman parte de su educación sentimental. Al igual que Fellini, la protagonista cree que nunca más regresará a las variedades, sin darse cuenta de que está atrapada en sus redes porque son su lugar de procedencia.

Luci del varietà reflexiona sobre la fulgurante transformación de las ilusiones en la Italia de la posguerra. El tono general es el de un homenaje a los cómicos provincianos que sobrevivieron por ruinosos escenarios. A pesar de que el ritmo y la planificación revelan el clasicismo de Alberto Lattuada, surgen algunos recursos de puesta en escena propios de la poética felliniana, entre ellos el apego a filmar el paso de la noche al amanecer como instante de los encuentros y de las confesiones. A pesar de que, en su momento, *Luci del varietà* fue un fracaso económico, en sus imágenes se pone en evidencia la necesaria búsqueda de los espacios de la ilusión después de la larga travesía por las ruinas del neorrealismo. Sin embargo, el encuentro

Página de la izquierda:
Giuletta Masina
en *Las noches de Cabiria.*

La compañía de *Luci del varietà* saluda al final de una representación. En el centro, Giuletta Masina y Peppino De Filippo.

con las quimeras no estalla con fuerza hasta un año después, cuando Fellini rueda en solitario *El jeque blanco* (1952). En más de un aspecto, la película puede considerarse como el esbozo de las principales constantes del cineasta, sobre todo de la existencia de un debate entre lo real y lo soñado. Para plantear este debate, Fellini crea dos motivos temáticos que no tardan en funcionar como proyecciones de su poética: la figura de la lunática y la búsqueda del lugar desde el que se construyen las ilusiones. *El jeque blanco* supone también el inicio de la colaboración con Tullio Pinelli en el guión, quien será, junto con Ennio Flaiano a partir de *Los inútiles*, el responsable de la dramaturgia de todas las películas del cineasta hasta *Giulietta de los espíritus*. También supone el encuentro con el compositor Nino Rota, que encontrará en el universo felliniano un punto perfecto de ajuste a su singular poética sonora.

En *El jeque blanco*, Wanda, una chica de provincias que se encuentra en Roma de viaje de novios, se fuga hacia el espacio de la creación con el objetivo de encontrar a su jeque blanco. Wanda es una lectora apasionada de fotonovelas y, como una moderna Madame Bovary,

Luci del varietà.

Nino Rota

En la historia de las bandas sonoras para cine, Nino Rota (1919-1979), autor de 140 partituras para largometrajes, es una figura mayor. No obstante, a pesar de haber compuesto grandes obras para Luchino Visconti: *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli, 1960) y *El gatopardo* (Il gattopardo, 1963); Francis Ford Coppola: *El Padrino* (The Godfather, 1972); y King Vidor: *Guerra y paz* (War and Peace, 1956), su nombre siempre permanece ligado a Fellini. El binomio Rota/Fellini se extiende de *El jeque blanco* hasta *Ensayo de orquesta* y comprende un total de diecisiete bandas sonoras. Rota reescribe para Fellini melodías populares de los años veinte (*Amarcord*), fanfarrias circenses (*Los clowns*, *Fellini 8 1/2*), melodías sentimentales (*La strada*) y lleva a cabo complejos trabajos experimentales a partir de la ópera barroca (*El Casanova de Federico Fellini*).

La música de Rota sobredimensiona la mirada onírica y la mirada melancólica que el cineasta lanza a su mundo. Las piezas musicales se mueven continuamente entre las sonoridades extradiegéticas que transfiguran el poder evocador de las imágenes y las tonalidades diegéticas, perfectamente insertadas en el tejido narrativo, que fortalecen la dimensión atmosférica del universo creado por Fellini. Las composiciones también ha configurando algunas figuras claves de la puesta en escena felliniana, quizás la más representativa es el desfile, cuyos ecos remiten al mundo circense. Al final de *Fellini 8 1/2* todos los personajes desfilan y cuando Wanda, en *El jeque blanco*, llega al estudio donde se producen las fotonovelas los personajes disfrazados también surgen desfilando. El mundo se organiza como una gran representación.

Federico Fellini junto a Nino Rota.

ha podido escaparse de su mundo cerrado leyendo y convirtiendo en realidad los amores entre odaliscas y príncipes árabes. El espacio de la creación se encuentra situado en la playa de Ostia, donde un director dirige la captura de las fotos con las que se debe construir el relato de una fotonovela. En medio de los pinares de la playa, un grupo de figurantes ataviados con trajes provenientes del imaginario de las "mil y una noches", reconstruyen un mundo carnavalesco donde lo ficticio parece romper constantemente las barreras que separan lo objetivo de lo subjetivo. En este laboratorio de la ficción, Wanda crea su propia realidad. El momento en que aparece su amado jeque blanco columpiándose la lleva a un mundo de ensueño, como si asistiera a la revelación de una figura angelical. Su mirada transfigura la realidad para penetrar en el paraíso de los sueños.

Wanda es una lunática que con su mirada cargada de ensoñación poetiza el mundo empírico. Penetra en un espacio donde la obra se halla en el estadio del preparativo, un mundo en el que se vislumbran las tramoyas de la ilusión. Sin embargo, Wanda es incapaz de observar los artificios y de considerar que las cosas del mundo exterior nunca dejan de ser reales. Por este motivo, el soñado jeque blanco no tarda en convertirse en un truhán con la apariencia de Alberto Sordi, cuyo porte revela lo más prosaico de la existencia cotidiana. Tal como reconoce Jacqueline Risset, en un sorprendente ensayo sobre la película, a partir del trabajo con la mirada, Fellini provoca "uno de los efectos más específicos de su cine: la simultaneidad, o casi simultaneidad, entre la ilusión y la desilusión"[11]. En las últimas escenas de la película, el jeque blanco deja de ser una ilusión surgida de las fotonovelas, para transformarse en un fantasma modelado por las creencias del catolicismo. El marido de Wanda esta obsesionado con la idea de visitar al Papa y después del encuentro de la pareja, estos acaban dirigiéndose con otros recién casados hacia el Vaticano para ser recibidos por el soberano pontífice. El Papa surge como una visión, una especie de *jeque blanco* del catolicismo.

Viajeros inmóviles

A pesar de que con los años se ha convertido en una obra revalorizada por su carácter de esbozo de la poética felliniana, *El jeque blanco* obtuvo una discreta acogida comercial. Su primer reconocimiento como cineasta tiene lugar cuando gana el León de Plata de la Mostra de Venecia por *Los inútiles* en 1953. La acción transcurre en una ciudad de provincias que parece evocar Rimini, la ciudad natal de Federico Fellini. Los personajes son hijos de la pequeña burguesía

---

[11] Jacqueline Risset, *Fellini, Le Cheik Blanc. L'annonce faite à Federico*, Adam Biro, París, 1990, pág. 25.

ITALA PILSEN

Fernando Rivoli (Alberto Sordi) intenta seducir a Wanda (Brunella Bovo) en *El jeque blanco*.

provinciana. Los lugares evocan algunos espacios privilegiados de la juventud del cineasta e incluso el relato finaliza mostrando la huída hacia Roma de un joven llamado Moraldo, gesto que se corresponde con el camino que emprendió el cineasta a los diecinueve años. Una indeterminada voz en *off* inscribe la película en el ámbito de los recuerdos personales. Un anónimo *vitelloni* nos guía por las imágenes de un mundo cerrado, atrapado en sus propias quimeras.

Todos los elementos constituyentes de *Los inútiles* parecen trasladarnos hacia un momento clave de la juventud del cineasta, como si la película fuera una especie de discurso seudobiográfico. No obstante, el espacio de la memoria no fue reconstruido en los escenarios naturales de Rimini, sino en la población de Ostia. Mediante este cambio, el cineasta advierte al espectador de que en sus películas lo construido no es el mundo real sino su reinvención.

El neologismo *vitelloni*, utilizado por Fellini en el título original de la película, denota la idea de un grupo de personajes sin personalidad, que se encuentran atrapados eternamente en el estadio del proyecto sin saber que hacer de sus propias vidas. Son seres prisioneros de sus microcosmos, incapaces de ir más allá de su

Páginas precedentes:
Los inútiles: en primera fila, Franco Fabrizi y Riccardo Fellini; detrás, Alberto Sordi y Leopoldo Trieste.

propio mundo, que actúan como auténticos viajeros inmóviles. Los cinco protagonistas reflejan diferentes aproximaciones hacia la mediocridad provinciana. El centro del relato es Fausto (Franco Fabrizi) un seductor que en sus relaciones con las mujeres juega con la hipocresía y utiliza la mentira para enmascarar sus aventuras. Fausto pierde el empleo al intentar seducir a la mujer de su jefe y al final actúa con gran patetismo obsesionado en la búsqueda de la mujer que lo ha abandonado, ya que esta se ha enterado de su *affaire* con una bailarina. Alberto (Alberto Sordi) es el más ridículo del grupo. Vive a espaldas de su familia, está acomplejado por su carácter afeminado y está obsesionado con vigilar a su hermana Olga. Leopoldo (Leopoldo Trieste) es un mísero aspirante a poeta que sobrevive de sus tías y que se encuentra inmerso en sus fantasías de gran literato. Riccardo (Riccardo Fellini, hermano del director) forma parte del grupo pero desconocemos su trayecto vital, quizá por pudor del propio director. Finalmente, Moraldo (Franco Interlenghi) es el joven que actúa como observador, como si fuera el espectador que contempla y juzga moralmente las conductas. Para introducirse en el grupo y darle una cierta poética de falsa biografía, Fellini lleva a cabo un curioso desdoblamiento entre Moraldo y la voz del narrador, hipotéticamente un sexto *vitelloni* que evoca el mundo reinventado desde una incierta posición.

Los personajes de *Los inútiles* aparecen cubiertos por una máscara con la que practican el juego del engaño en un mundo que pretenden poner en escena. Fellini articula un discurso narrativo complejo, centrado básicamente en las trampas de Fausto. El relato encuentra sus momentos más intensos en las tres representaciones que preludian la idea felliniana de observar el mundo a partir de las manifestaciones del espectáculo. La primera representación es la elección de Miss Sirena y sirve para retratar el grupo, para definir los rasgos esenciales del personaje de Fausto. La segunda son los Carnavales y en ellos el personaje central es Alberto, que aparece disfrazado de mujer y acaba bailando patéticamente aferrado a una cabeza de cartón. El tono grotesco de la escena contrasta con la soledad del personaje. Finalmente, la presencia de una compañía de revista, cuyos residuos nos remiten a *Luci del varietà*, sirve para mostrarnos los sueños de Leopoldo, un ser obsesionado por la presencia de un actor en decadencia de la compañía al que considera un viejo maestro. A partir de las representaciones, Fellini nos demuestra que lo más triste de los *vitelloni* no reside en sus engaños, sino en sus autoengaños. En los cimientos de la prisión que con su vida ociosa han acabado construyendo.

El concurso de Miss Sirena al comienzo de *Los inútiles*; Alberto (Alberto Sordi) vestido de mujer en la escena del carnaval de *Los inútiles*.

La ciudad de la que Moraldo huye al final de *Los inútiles* adquiere en el cortometraje *Agenzia matrimoniale* (1953) un carácter kafkiano. Roma es la ciudad enigmática llena de suntuosos palacios en los que se ocultan esas vidas extrañas que en *La dolce vita* y en *Roma* nos son desveladas. Como en los otros dos cortometrajes de Fellini que forman parte de filmes de *sketches*, *Agenzia matrimoniale* se sitúa en un momento de transición dentro de su obra y apunta caminos nuevos. En esta ocasión el punto de partida es un *film inchiesta*, insertado en el proyecto *L'amore in città* (1953), en el que Cesare Zavattini[12] se propone analizar los problemas que genera el amor en la vida urbana. Obsesionado por atrapar la cotidianidad en su dimensión más intima y por convertir el tiempo del relato en un tiempo cercano al mundo, Fellini se aparta del ideario naturalista apuntado por Zavattini. El cineasta transforma *Agenzia matrimoniale* en la historia de un periodista que se hace pasar por el hipotético cliente de una agencia matrimonial para encontrar una mujer dispuesta a casarse con un licántropo. Fellini traiciona el credo de Zavattini para fabricar una historia más fantasiosa que acaba siendo una reflexión sobre la extrañeza del espacio urbano.

Franco Fabrizi y Eleonora Ruffo en *Los inútiles*.

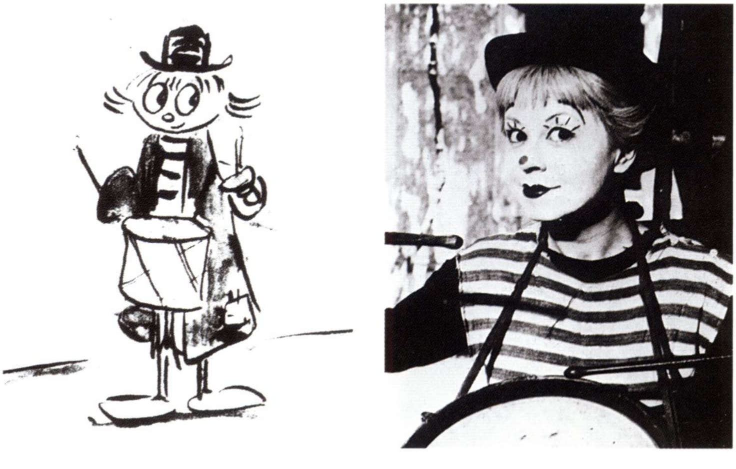
---

[12] Cesare Zavattini (1902-1989) es uno de los grandes guionistas del cine italiano y uno de los principales teóricos del neorrealismo. Su popularidad estuvo ligada a la figura de Vittorio de Sica, para quien escribió, entre otros, el guión de *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948) y *Umberto D* (Umberto D, 1952). Para Zavattini, representar la realidad suponía, sobre todo, mostrar lo íntimo y capturar el tiempo real de los acontecimientos. *L'amore in città* (1953) fue concebida por Cesare Zavattini como una revisión cinematográfica del sentimiento amoroso en un contexto ciudadano. Esta integrada por seis episodios firmados, respectivamente, por Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli y Dino Risi.

Un mundo sin amor

En el momento en que el incipiente milagro económico empieza a prefigurar el camino hacia cierta sociedad del bienestar, el paisaje físico y moral italiano empieza a transformarse. Los problemas esenciales ya no residen en la lucha por la supervivencia económica, como el combate emprendido por el obrero parado Antonio Ricci en *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, sino en las crisis de la interioridad. Es el período en que una parte de la sociedad europea cree encontrar una respuesta en las verdades absolutas que proclaman las dos ideologías dominantes –el cristianismo y el comunismo–, mientras que otra se refugia en el existencialismo, para cuestionar las causas del malestar interior. La trilogía formada por *La strada* (1954), *Almas sin conciencia* (1955) y *Las noches de Cabiria* (1957) sitúa a Federico Fellini en el corazón de los debates claves que atraviesan el cine europeo de aquellos años –desde el cine de Ingmar Bergman hasta el de Michelangelo Antonioni– y proponen una reflexión sobre cómo el materialismo ha generado el vacío interior y ha alimentado la indiferencia en las relaciones humanas. En las tres películas, el director se obsesiona por la descripción de una posible redención en un mundo sin amor. Tomando como actitud principal lo que Pier Paolo Pasolini definió como irracionalismo católico, Fellini articula tres relatos en torno a unos seres débiles atrapados en una fuerte crisis moral que se transforman en espectros de una humanidad que vaga por un tiempo de fuerte tensión espiritual.

La strada es la historia de un viaje hacia el mar. El itinerario atraviesa el vacío y desemboca en la revelación. El decorado está formado por los restos de la miseria social de la posguerra pero lo poético, convertido en norma estilística de la película, transfigura



Caricatura del personaje de Gelsomina y su intérprete, Giuletta Masina.

El impresionante Zampanò (Anthony Quinn) ayudado por Gelsomina (Giuletta Masina) durante una representación de su espectáculo ambulante.

la desolación de lo visible. De manera bastante más clara que en sus películas precedentes, Fellini lleva a cabo el proceso de reconversión de los personajes en seres caricaturales. Tal como reconoció André Bazin: "Sus personajes nunca se definen por su carácter sino exclusivamente por sus apariencias"[13]. Gelsomina (Giulietta Masina) vuelve a ser la reencarnación de una lunática que con su inocencia y simplicidad pone en crisis la crueldad del mundo. Su composición como personaje tiene algo de arquetipo que a partir de la *commedia dell'arte*[14] adquiere un cierto aire clownesco que desemboca en algunos elementos propios de la iconografía chapliniana. La diferencia entre Charlot y Gelsomina radica en que no comparten la misma idea de la acción. Para actuar, Gelsomina no utiliza el burlesco, ni la picaresca ya que es, sobre todo, un ser que observa. Su mirada prefigura la inocencia y su debilidad pone en crisis la ausencia de amor en el corazón del mundo. Frente a la frágil Gelsomina, nos encontramos con Zampanó (Anthony Quinn) representación de la bestia, de la fuerza bruta. Es un hombre que no ha sabido mirar más allá de lo material y que constantemente se mueve cerca de los abismos del mal. El tercer personaje del relato es el loco,

---

[13] André Bazin, *¿Qué es el cine ?*, Rialp, Madrid, 1966, pág. 379.

[14] La *commedia dell'arte* italiana posee como punto de partida una serie de figuras arquetípicas – Arlequín, Colombina, Pantaleone, etc –. A partir de estos arquetipos los actores, con el rostro cubierto de máscaras, pueden improvisar. La idea de los arquetipos será retomada por Fellini en el momento de elaborar el personaje de Gelsomina, claramente inspirado en el arquetipo de Charlot, concebido por Chaplin.

Zampanò y Gelsomina, los dos artistas del espectáculo ambulante de *La strada.*

"Il Matto" (Richard Basehart) que funciona como símbolo del aire. El loco aparece, por primera vez, con alas practicando el funambulismo, y su carácter volátil contrasta con el apego a la tierra de Zampanó. "Il Matto" actúa como un filósofo popular que explicita una determinada concepción del mundo. No obstante, es un ser atrapado en su destino, condenado a sucumbir trágicamente.

La strada se inicia como una reflexión sobre las relaciones de dominación en el interior de una pareja construida artificialmente, que provoca la indiferencia humana. Durante su recorrido, la mirada sensible se opone a la fuerza bruta y la realidad aparece transfigurada. El juego de oposiciones conduce a una tragedia marcada por un crimen –el asesinato de "Il Matto"– y por una muerte generada por la tristeza –Gelsomina–. Como otras películas de Fellini, las escenas finales transcurren en una playa, convertida en un espacio simbólico donde se lleva a cabo la revelación de la crisis interior. Zampanó, que nunca ha podido creer en el amor, mira hacia el cielo buscando una respuesta a su desesperación. Fellini envuelve el gesto de cierta ambigüedad, como si quisiera que el espectador se interrogara sobre la experiencia que vive Zampanó en aquellos instantes y sobre cómo puede convertirse en un acto de redención y en una puerta abierta a la salvación.

La strada es un gran éxito popular que culmina con el Oscar a la mejor película extranjera. Sin embargo, genera una fuerte controversia ideológica entre determinados sectores de la crítica. Los círculos marxistas, encabezados por el director de *Cinema Nuovo*, Guido Aristarco[15], critican sus valores religiosos como una traición al neorrealismo. Desde otra perspectiva, André Bazin considera que la película parte de una concepción del realismo que privilegia el carácter social como punto de partida pero que a medida que avanza se propone descubrir la ambigüedad del mundo[16].

Este debate repercute sobre todo en la recepción de *Almas sin conciencia*, que pasa a ser considerada como la obra más incomprendida de la filmografía de Fellini en los cincuenta[17]. Los personajes son como una extensión de los parásitos de *Los inútiles*. En el interior de una cultura mediterránea en la que el milagro económico ha introducido los valores de la ética protestante del trabajo, los parásitos están obligados a encontrar una ocupación. Ejercen de timadores y son practicantes del *bidonismo*, entendido como arte de la simulación y del engaño.

En la primera secuencia de *Almas sin conciencia*, Fellini muestra sus cartas y señala al espectador cuales son los mecanismos de la representación. Augusto (Broderick Crawford) se disfraza de obispo y Picasso (Richard Basehart) de sacerdote. El disfraz crea ilusiones a unos campesinos, mientras que el peso ancestral de la religión –y su carácter ritual– genera falsas verdades. La acción transcurre en cinco días, básicamente en sus noches y amaneceres. A medida que avanza nos encontramos con la curiosa paradoja de que el juego sobre el engaño acaba como una reflexión sobre sus mecanismos. En determinados aspectos parece como si *Almas sin conciencia* fuera un drama sobre la mentira en el mundo contemporáneo, pero por otra parte, también funciona como una reflexión sobre la crisis interior y el miedo hacia el futuro.

---

[15] Guido Aristarco (1918-1996), director de la revista *Cinema Nuovo*, es el principal representante de la crítica cinematográfica marxista en Italia. Opuesto a los postulados de André Bazin, reivindicaba un modelo realista basado en el análisis de los flujos sociales y era ajeno a toda visión espiritual del mundo.

[16] André Bazin, *op. cit.*, págs. 378-379.

[17] La incomprensión de que fue objeto su pase en la Mostra de Venecia de 1955, obligó a Fellini a cortar veinte minutos del metraje original. En el verano del 2002, el festival Cinema Ritrovato de Bolonia mostró la versión proyectada en la Mostra. Un estudio filológico sobre las dos versiones está presente en: Nicola Mazaanti, "I due Bidoni… e poi anche gli altri", en *Fellini Amarcord. Rivista di studi felliniani*, nº 3-4, octubre 2002, págs. 11-22.

Por primera vez, Fellini nos propone una reflexión crepuscular sobre el acto de envejecer y los miedos que este hecho provoca. Augusto se encuentra a medio camino de la vida. En un momento de la película, cuando encuentra a la hija que ha abandonado y se da cuenta de que es incapaz de redimir su propio pasado, aparece atrapado en una maquinaria de autoengaños. El personaje es un artista de la alienación al que las mentiras de su mundo le impiden

Augusto (Broderick Crawford) en el dramático final de *Almas sin conciencia.*

Disfrazados de obispo y sacerdote, Augusto (Broderick Crawford) y Picasso (Richard Basehart) intentan engañar a las pobres gentes.

Fellini trabajando:
"Diario de *Almas sin conciencia*"

Dominique Delouche trabajó como ayudante de dirección en *Almas sin conciencia*, *Las noches de Cabiria* y *La dolce vita.* Su experiencia junto a Fellini fue recogida en *Cahiers du cinéma* bajo el título de "Journal de *Il Bidone*". El texto constituye un documento preciso para comprender los métodos de trabajo del cineasta. El fragmento que reproducimos está centrado en la escena de la fiesta romana que marca el epicentro de la película, filmada en los estudios Titanus de Roma entre el 10 y el 17 de junio de 1955.

"Rodaremos siguiendo la acción de forma cronológica. No es la opción más económica (ya que es preciso conservar a toda la figuración y a todos los actores durante los tres días de rodaje) pero es la que mejor facilita el trabajo del director y mantiene la evolución homogénea de su inspiración. La elección de rostros que efectúa Fellini parece partir de una curiosa interferencia entre el hombre y la bestia que nos recuerda las pinturas de El Bosco (...) Fellini exige que se tenga una atención personalizada para cada uno de sus figurantes a los que tutea y llama por su nombre. Crea una curiosa atmósfera de familiaridad y de exigencia".

"Me parece que en este decorado Fellini trabaja en tres niveles: el plano psicológico, el plano atmosférico y el plano metafísico. El primero, está centrado en los planos cercanos, los rostros, sobre todo el de Rinaldo, auténtico *bidonista* –estafador–, la mirada desviada por los efectos de la cocaína, la barbilla delgada, la calvicie camuflada. Hace pensar en los seres a la deriva de las novelas de Pavese. La atmósfera de la escena es la del frenesí propio de los burdeles, del placer mundano, del humo, de la carne desbordante, de las copas de champán. La metafísica, es la visión dantesca, el cuadro de las concupiscencias".

"La cordialidad en el trabajo, que implica en algunos momentos ciertas dosis de paciencia, indica una cierta falta de poder soberano por parte del director. El desorden y la falta de respeto aparente de su plató no lo desbordan nunca, él siempre está seguro de ser el maestro, y cuando quiere, puede llegar a conseguir que todo el mundo lo obedezca. Cuando una iniciativa privada altera sus planes, en vez de rechazarla, de sentirse molesto por sus intenciones, la transforma y la hace suya. ¿Cuántos realizadores pueden llegar a escuchar a su equipo para convencerse de su propia maestría, para combatir las incertidumbres y las dificultades?".

"Los que entren en el plató durante el rodaje pueden llegar a tener la impresión de sentirse en un sueño. El movimiento de la cámara es especialmente delicado y Fellini, con el ojo en el objetivo, pide el silencio absoluto. Los focos que iluminan la escena son como las luces de un submarino. Algunas parejas bailan para no perder sus propias marcas y sus movimientos ondulantes parecen los de las algas marinas. Sobre un sofá yacen tres mujeres. Hay una ostra con una perla, una planta de coral y un pez espada. Algunos crustáceos están sobre la alfombra. El técnico de sonido tiene su lanza y el eléctrico observando los rostros iluminados, parecen dos escafandristas. Todo es maravillosamente absurdo, en el silencio y en la penumbra. Al final, acabamos adoptando la pose de un espectador ingenuo que olvida el por qué y el cómo del arte cinematográfico".

Dominique Delouche,
"Journal de *Il Bidone*",
Cahiers du cinéma,
nº 57, marzo 1956.

Página de la derecha:
Federico Fellini en el rodaje de *Almas sin conciencia.*

realizar nada porque sólo le queda el hastío. Como Zampanó en *La strada*, es víctima del dolor que ha infringido a los otros y acaba trágicamente abandonado mientras agoniza en medio de la tierra árida, con los brazos en cruz buscando un infructuoso camino hacia la redención. La aridez con que Fellini contempla el calvario de Augusto funciona como la reconstrucción del grito de una voz que clama en el desierto. En la crónica que escribió del festival de Venecia, François Truffaut acabó tan impresionado de la fuerza dramática del momento que confesó: "Me pasaría unas cuantas horas viendo morir a Broderick Crawford"[18].

Las noches de Cabiria es la historia de una criatura que quiera ser amada. Cabiria (Giulietta Masina) puede considerarse como una lunática pero, a diferencia de Gelsomina en *La strada*, no es una víctima indefensa. Es una mujer que practica la prostitución sin culpa y que desea vivir una vida normal. En una de las escenas claves, asiste a un número de magia en un teatro de variedades. El mago la convoca en el escenario y la convierte en conejilla de indias de un espectáculo de hipnotización. Desde su estado hipnótico, la chica cuenta a la audiencia cuáles son sus deseos: una nueva vida, un matrimonio, unos hijos, una casa normal. Cuando despierta observa que ninguno de sus deseos se cumple porque la realidad los pulveriza. La escena actualiza, una vez más, la dialéctica que atravesaba el sustrato de *El jeque blanco*, configurada a partir de la barrera que existe entre el mundo de las representaciones que generan ilusiones y un mundo real que no es siempre generoso.

En el centro, Richard Basehart encarna a Picasso en *Almas sin conciencia*.

---

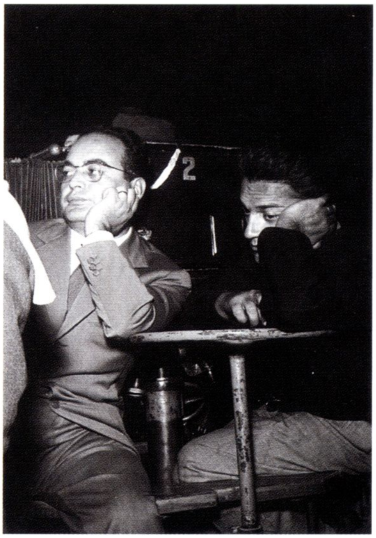
[18] François Truffaut, "Le festival de Venise 1955", *Cahiers du cinéma*, nº 51, octubre 1955, pág. 19.

El sueño de un amor imposible: Cabiria (Giuletta Masina) y Oscar (François Périer) en *Las noches de Cabiria.*

Los deseos de Cabiria no tienen nada que ver con los deseos de la moral burguesa en los que no ha cesado de jugar con las estructuras del melodrama tradicional. Cabiria quiere el amor porque vive en un mundo sin amor, pero en ningún momento cuestiona su trabajo –la prostitución–, ni busca una vida acomodada. Busca la esperanza porque su vida ha estado marcada por la mala suerte y la desilusión. Al inicio, se acerca al río con su amante ocasional. Cuando está a punto de ser besada, en una escena que podría sugerir la representación del amor romántico hollywodiense, se sorprende porque en vez de amarla la roban y la tiran al río. El mismo gesto se repite en los momentos finales.

En el interior de *Las noches de Cabiria* surge una estructura episódica que abre el relato hacia la construcción de mundos y que anula la acumulación de causas y efectos. Los personajes empiezan a deambular por espacios y lugares que se convierten en universos vitales. Los paseos de Cabiria sirven de excusa para presentar una serie de universos que introducen una interesante tensión entre las escenas de masas deliberadamente cargadas –la procesión al santuario de la virgen o la fiesta en un club nocturno– y los momentos de soledad en los que Cabiria desea materializar sus sueños. El relato empieza a liberarse de la dictadura de la intriga y las escenas adquieren más autonomía, hasta transformarse en las prefiguraciones de la estructura episódica de *La dolce vita*. Por otra parte, al abordar la nueva temática de la prostitución, los sectores católicos, que habían apoyado los inicios cinematográficos de Fellini, empiezan a tomar distancias.

Fellini con su productor Dino de Laurentiis durante el rodaje de *Las noches de Cabiria.*



Páginas siguientes: Cabiria (Giuletta Masina) está fascinada por el entorno de un actor (Amedeo Nazzari).

Después del milagro económico

De *La dolce vita* a *Amarcord*

La nueva Babilonia

A finales de los cincuenta, después de ganar su segundo Oscar, Fellini se ha convertido en un cineasta muy popular, factor que le otorga una gran libertad de movimientos. No obstante, la muerte de su padre, Urbano, lo ha sumido en una fuerte crisis personal. Por otra parte, en aquellos años Roma se convierte en el ombligo del exhibicionismo burgués. El milagro económico lanza al pueblo italiano hacia el bienestar y la gente empieza a buscar los placeres efímeros mientras los medios de comunicación configuran una nueva sociedad emergente que crea nuevos sistemas de espectacularización. Son los años en que Roma se convierte en el paraíso de las estrellas decadentes americanas que sueñan con construir su Hollywood *sul Tevere*, en el que los ecos jazzísticos animan la vida nocturna de los cabarets y en los que la vida mundana de la *café society* es vigilada por los *paparazzi* que persiguen exclusivas a cualquier precio. En *La dolce vita*, Fellini captura el aire de ese tiempo y con él la decadencia de cierta civilización occidental reconvertida en la nueva Babilonia.

La dolce vita muestra a una serie de personajes que fuerzan el placer como camino hacia una felicidad que nunca hacen efectiva. El personaje central es Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), observador y partícipe de la vida romana. Marcello es un hombre sin atributos que se debate entre sus aspiraciones intelectuales frustradas y la tentación por los mundos mundanos por los que deambulan los zombis de la nueva sociedad. Fellini se identifica con Marcello porque no es un moralista de este mundo que describe, sino su cómplice.

La dolce vita se estructura alrededor de cuatro fiestas descritas como semiorgías cansinas. La primera nos es introducida por una

Página de la izquierda:
Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) y sus mujeres durante la escena del harén de *Fellini 8 1/2.* Al fondo, Fellini y su equipo.

Marcello (Marcello Mastroianni) y Sylvia (Anita Ekberg), como diosa acuática, en la Fontana de Trevi.

estrella del cine, Sylvia (Anita Ekberg) y refleja el juego de máscaras del mundo del espectáculo. La segunda está marcada por la evolución de un círculo de intelectuales, reunidos alrededor del escritor Steiner (Alain Cuny), que no quieren vivir en un mundo que consideran previsible. Los protagonistas de la tercera fiesta son unos aristócratas corruptos que realizan sus ritos entre las ruinas del pasado y se transforman en espectros de lo arcaico. Finalmente, nos encontramos con un grupo de artistas descerebrados, sin lazos efectivos, que se reúnen en una villa para autoexhibirse practicando el juego de la humillación. Cada fiesta adquiere una auténtica pesadez onírica y finaliza con el crudo despertar a la realidad, como si cada situación de placer estuviera puntuada por la tristeza de cierta angustia post-sexual. Así, después de hacer el amor con la rica Maddalena en el lecho de una prostituta, Marcello tiene que socorrer a su prometida que ha intentado suicidarse. Después de pasar la noche invocando los espíritus en casa de los aristócratas, el periodista es informado de que Steiner ha matado a sus hijos y se ha suicidado. En la escena final, durante el alba, los burgueses descubren en la playa un amenazador pez monstruoso, mientras Marcello contempla a una niña con la que es incapaz de comunicarse, quizás porque una vez que ha penetrado en esta nueva Babilonia, ya no puede atrapar la inocencia de otros tiempos.

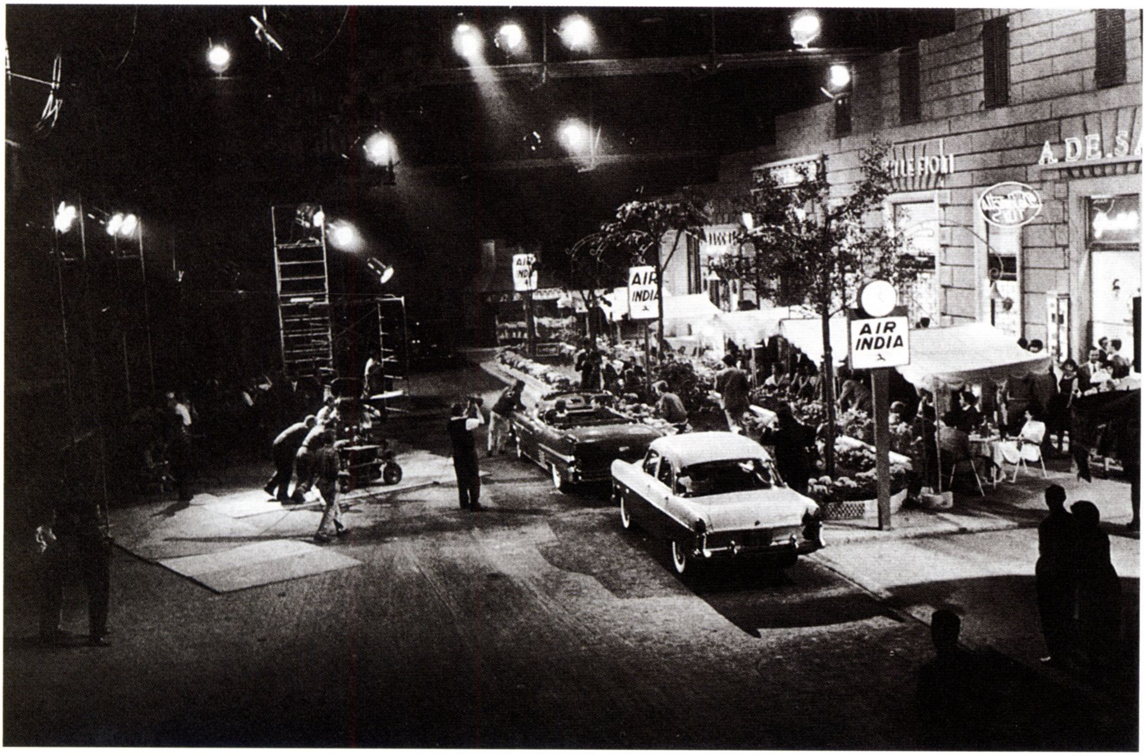
El ritmo de las fiestas está puntuado por otro factor clave: la omnipresencia de los *paparazzi*. Mientras que en *Los inútiles* o en *Almas sin conciencia*, la mentira no era más que un juego de máscaras en el sentido teatral del término, en la nueva sociedad

Anita Ekberg y Marcello Mastroianni en *La dolce vita*.

del espectáculo la realidad es creada por los *flashes* de los periodistas. Ellos dan forma a un falso milagro religioso e impiden que pueda resguardarse lo íntimo, incluso frente al dolor extremo. Este hecho queda perfectamente prefigurado en el momento más cruel de *La dolce vita* cuando la mujer del intelectual Steiner, sin conocer el destino trágico de su marido y de sus hijos, aparece acosada por los reporteros y posa como si fuera una actriz.

En el mismo año en que Michelangelo Antonioni sorprende con *La aventura* (L'Avventura, 1960)[19], Fellini entra de pleno en el cine de la modernidad con *La dolce vita*. Las películas ya no pueden converger hacia la representación de un mundo cargado de sentido y deben desplazarse hacia el contacto instintivo con un universo efímero, sin sentido. Fellini construye *La dolce vita* como una obra abierta, estructurada en episodios que funcionan como escenarios vitales por los que transitan unos actores que, generalmente, son rostros caricaturescos o imágenes potenciales de ese universo. A partir de *La dolce vita* sus relatos empezaran a aparecer "despojados de un clímax y de las clásicas curvas indicativas de la temporalidad dramática. Cada secuencia funciona como un número aislado"[20].

Los *paparazzi* de *La dolce vita*.



La Via Veneto reconstruida en los estudios de Cineccità para *La dolce vita*.

---

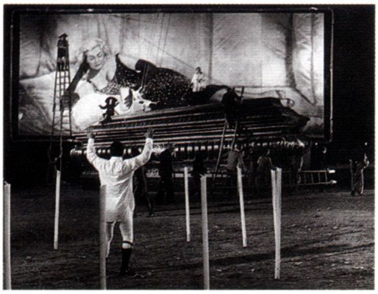
[19] *La aventura* propone una ruptura en relación a la lógica de la causalidad. En el transcurso de las primeras secuencias, un personaje desaparece, pero a medida que avanza la historia ésta se desinteresa del por qué de esta desaparición. La película escandalizó en Cannes, pero con los años se ha convertido en la obra que abrió el camino de un cierto cine moderno más centrado en la interioridad que en la importancia del contexto social.

[20] Pascal Bonitzer, "La Cité des femmes", *Cahiers du cinéma*, nº 318, diciembre 1980.

Páginas precedentes:
Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) en plena orgía durante la última fiesta de los diletantes de *La dolce vita*.

Masculino/femenino

Desconcertado por el éxito y el escándalo de *La dolce vita*, Fellini visita al psicoanalista. El doctor Ernest Bernhard lo introduce en el universo teórico de Carl Gustav Jung y le hace comprender que, a diferencia del legado freudiano que contempla el símbolo onírico como reflejo de las frustraciones del yo individual, el inconsciente también puede ser el contenedor de un rico imaginario poético. La lectura de Jung permite a Fellini poder explorar el papel simbólico del inconsciente colectivo y le ayuda a creer en la función que las imágenes irracionales poseen como conquista de lo emotivo. El propio Fellini reconocerá que gracias a Jung edificó en su cine "un punto de encuentro entre ciencia y magia, entre racionalidad y fantasía"[21]. El cineasta empieza a pensar en un cine sin líneas de separación entre lo imaginario y lo real, donde la mirada lleva a cabo una inmersión en la interioridad. La influencia del psicoanálisis junguiano lo conduce a analizar su propio yo masculino en *Fellini 8 1/2* (1963) y a estudiar la feminidad, entendida como alteridad compleja, en *Giulietta de los espíritus* (1965). La ficción se transforma en una serie de imágenes especulares en las que unos personajes que actúan como dobles de Fellini y Giulietta Masina dan forma a sus propios fantasmas.



Anita Ekberg, en el cartel publicitario, omnipresente en *La tentación del Doctor Antonio*.

La primera incursión clara de Fellini con las estructuras oníricas se halla presente en el mediometraje *La tentación del Doctor Antonio* (1962), integrado en el film colectivo *Boccaccio 70*[22]. Su pretexto argumental se centra en la historia de un ser atrapado por las convenciones de la moral que siente una fuerte atracción libidinosa por un cartel gigante con la imagen de Anita Ekberg incitando al consumo de leche. Fellini describe el enfrentamiento entre la moral y el deseo sexual, mientras reflexiona sobre la función de la imagen como dispositivo creador de deseo colectivo.

El desequilibrado tono onírico de *La tentación del Doctor Antonio* abre las puertas a la sobredimensión del sueño, factor que se pone de manifiesto en las primeras imágenes de *Fellini 8 1/2*. Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) se encuentra atrapado en la atmósfera asfixiante de un atasco. Sale del coche y emprende un vuelo por encima de los automóviles y acaba sobrevolando una playa como si su cuerpo fuera un cometa. Atado a un hilo es manejado por su abogado. La escena traza las claves de una película cuyo tema principal es la interioridad del artista. Guido desea dar forma a una obra desde las vivencias y los sueños. Nace como creador, empieza a volar en la esfera de la imaginación y es

Página de la derecha:
Fellini construye el universo de sus recuerdos de infancia para una escena de *Fellini 8 1/2*.

---

[21] Federico Fellini, *op. cit.*, pág. 92.

[22] Los cuatro episodios que componen *Boccaccio 70* están firmados, respectivamente, por Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti y Mario Monicelli. Cada director debía firmar un cuento erótico, ligeramente inspirado en *El Decamerón* de Boccaccio.

Marcello Mastroianni y Sandra Milo en *Fellini 8 1/2*.

atrapado por el mundo real en el que despierta rodeado de múltiples voces. A partir de este momento, *Fellini 8 1/2* aparece diseñada como un complejo sistema de capas superpuestas, en las que el contenido del relato se convierte en algo inseparable de su modelo de construcción. La película no es solo una reflexión sobre el cine, sino sobre la experiencia de un cineasta en conflicto permanente con su imaginación, sobre un creador que convierte sus angustias en el motivo de su obra. La confusión propia de la existencia humana es la base de un singular proceso creativo del que surge *Fellini 8 1/2* como film insertado en un cine moderno que desarticula las voces enunciativas del relato[23].

Guido Anselmi es una imagen especular del propio Fellini. Es un ser narcisista, con dificultades para escoger un camino creativo determinado ya que quiere vaciar todo su universo en su obra. A través de un personaje de ficción, Fellini vence la inseguridad personal que vive en un momento en el que ha llegado a la cumbre como autor y en el que atraviesa un conflicto con su propia conciencia. El director da forma a sus fantasmas, recupera las frustraciones de su infancia, configura sus deseos no realizados mediante el sueño y busca una cierta armonía en el caos de lo real. A pesar de que la película nos habla del rodaje de una supuesta fábula de ciencia ficción, el espectador tiene la sensación de que la obra que Guido Anselmi construye no es otra que *Fellini 8 1/2*. A través de los ataques y acusaciones que se realizan contra la película no realizada por Guido Anselmi, Fellini exorciza las posibles críticas y

[23] El título *Fellini 8 1/2* evoca el número de películas realizadas hasta ese momento por Fellini y anuncia el carácter claramente reflexivo de la obra, pensada como una suerte de ajuste de cuentas sobre sí mismo.

El autor y sus dobles

Una parte sustancial de la filmografía de Fellini está centrada en el diseño de una autobiografía inventada. Su vida aparece amplificada mediante las construcciones de su imaginario. Su yo no se manifiesta mediante la escritura en primera persona del singular, ya que está proyectado a partir de una serie de dobles que son el reflejo de las múltiples caras del autor.
La infancia surge en *Los clowns* cuando el niño Fellini descubre el circo. En *Roma*, vemos al mismo niño en la escuela donde sueña sobre los mitos de la Roma antigua. *Amarcord* está enteramente dedicada a la adolescencia pero el director no utiliza un doble directo, proyecta sus recuerdos en los personajes del entorno y focaliza su mundo en torno al joven Titta, transfiguración de su antiguo compañero de instituto. Al final de *Los inútiles* vemos como el mundo relatado es el de la propia juventud del cineasta y descubrimos que Moraldo (Franco Interlenghi) es una determinada imagen del autor. Como Fellini en 1939, Moraldo huye a Roma. Su experiencia urbana ya estaba prefigurada en el guión no realizado de *Moraldo in città*. El cineasta recupera algunas ideas en la descripción que realiza del joven provinciano (Peter Gonzales) que descubre el sexo en los burdeles de *Roma*.
La imagen idealizada de los primeros años de esta juventud romana también está presente en la construcción del joven periodista (Sergio Rubini) obsesionado por entrevistar a una diva de Cinecittà en *Entrevista*.
El doble por excelencia de Fellini es Marcello Mastroianni, presente en cinco largometrajes. La primera colaboración se produce en *La dolce vita*. El actor es Marcello, un periodista que transita por los paraísos artificiales de la Roma del bienestar. Marcello es el conductor del relato y, como Fellini, el cronista y cómplice de un determinado modo de vida. La identificación no es absoluta pero es innegable que se proyecta alguna cosa de ese Moraldo que llegó a Roma con el deseo de descubrir sus múltiples placeres ocultos.
En *Fellini 8 1/2* el proceso de identificación es más complejo. Fellini y Guido Anselmi son cineastas, atraviesan un momento de crisis creativa y proyectan sus fantasmas en el entorno. El autor se duplica en tiempo presente porque quiere dar forma a un estado de ánimo interior. En *La ciudad de las mujeres*, Guido Anselmi es Snaporaz. El doble aparece inmerso en el mundo fantasmagórico del inconsciente femenino. Se halla perdido en los sueños y pesadillas generadas por el deseo. En *Ginger y Fred*, una película llena de dobles virtuales, Marcello es Pippo. Como Fellini, se siente extraño en un nuevo mundo construido como simulacro. Fellini/Marcello se reencuentra con su alteridad femenina, Amelia (Giulietta Masina) y ambos se sienten impotentes ante el tiempo perdido. En *Entrevista*, la construcción del álter ego es más sofisticada. El autor se muestra a sí mismo maquillando a su álter ego juvenil (Sergio Rubini) y se cruza con Marcello transfigurado en el mago Mandrake con quien se sumerge en la neblina del pasado.

Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), el doble del cineasta en *Fellini 8 1/2*.

La Saraghina (Edra Gale), la mujer exuberante que suscita el deseo adolescente, en la playa y en la escena del harén, frente a Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), en *Fellini 8 1/2*.

temores ante su propio acto creativo. En los momentos finales, después de un suicidio figurado ocasionado por el miedo a seguir avanzando, el cineasta renace. Todos los personajes de su mundo se reúnen en un desfile que surge como la gran celebración de la creatividad y de la vitalidad.

El relato metacinematográfico de *Fellini 8 1/2* propone también un encuentro con las diferentes figuras de la feminidad que surcan la filmografía posterior de Fellini. En un primer término tenemos el contraste entre la figura de Carla (Sandra Milo), considerada como la amante ideal de carácter maternal, y la figura de Luisa (Anouk Aimée), que es la esposa que vive una acomplejada existencia amorosa al lado de un hombre cuyos fantasmas sexuales se proyectan hacia otros modelos femeninos. La otra mujer clave es Claudia (Claudia Cardinale) que es el símbolo de la perfección, la mujer ideal, inalcanzable por su belleza semidivina. Gloria (Barbara Steele) es la clásica intelectualoide que pretende hacerse la interesante pero que vive en un mundo lleno de apariencias. La Saraghina (Edra Gale) es un ser grotesco que evoca la libido de la adolescencia. Guido reúne a todas sus mujeres en un harén domestico e intenta dominarlas porque las considera como parte de su propio yo.

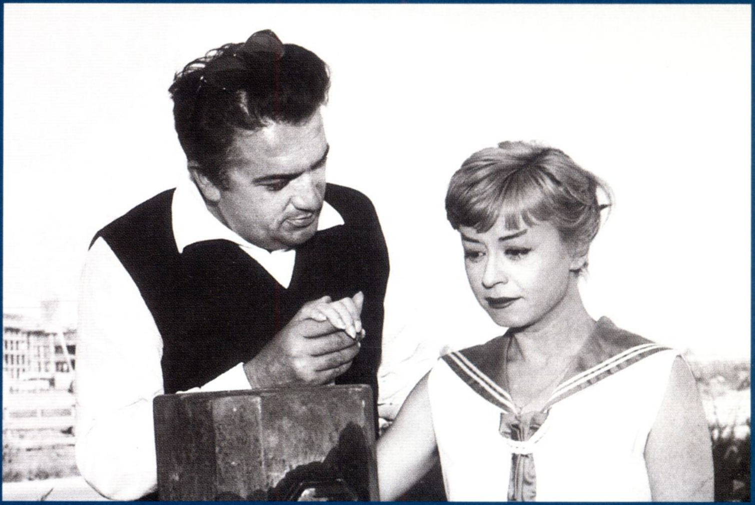
A partir de *Fellini 8 1/2*, el cine de Fellini adquiere el carácter de instrumento terapéutico. Los personajes cada vez son más caricaturescos, las fronteras entre ficción y realidad resultan más diáfanas y el trabajo de *mise en abîme* convierte las obras en representaciones complejas de la interioridad humana del artista. *Giulietta de los espíritus* es el anverso de *Fellini 8 1/2*. El sujeto analizado es el femenino y está encarnado por Giulietta Masina, la esposa del director. Toda la película está poblada de espíritus que sintetizan simbólicamente los fantasmas de la represión de la que es objeto una mujer prisionera de la red familiar. El tema central es la ruptura matrimonial. El relato sigue el proceso de emancipación de Giulietta. La figura del marido, Giorgio (Mario Pisu), adquiere el aspecto de Guido Anselmi y funciona como una caricatura del propio Fellini, diseñada a partir de una serie de rasgos arquetípicos. La liberación de la esposa pasa por la toma de conciencia de su propia condición como mujer y el encuentro con sí misma.

El viaje interior se presenta como un proceso de exorcismo. El trayecto está surcado por una serie de introspecciones en el territorio de la infancia, donde Giulietta interpreta el papel de mártir cristiana, o por la mitología familiar, donde se cuenta la

Luisa (Anouk Aimée) en *Fellini 8 1/2*.

Carla (Sandra Milo) en la estación, al lado de Guido Anselmi (Marcello Mastroianni).

Fellini y las mujeres

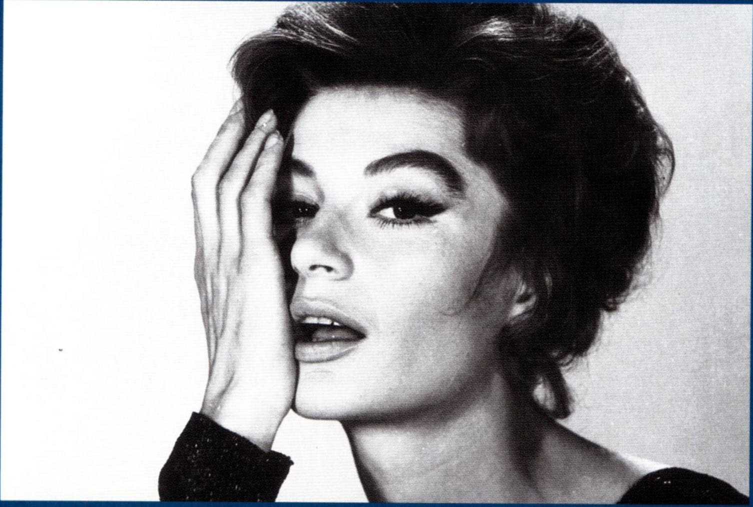


Federico Fellini y Giuletta Masina.

El cine de Fellini explora cómo la nueva sociedad del bienestar ha puesto en crisis la función tradicional del hombre y ha abierto el camino de una nueva mujer independiente. Para el *maschio* Fellini, la mujer es sobre todo el misterio de la alteridad. El universo femenino es multiforme. Ellas se diversifican en múltiples modelos, algunos de los cuales no son más que las caricaturas y las tipologías de lo femenino que pueblan la psique masculina. La figura primigenia de mujer en el cine de Fellini es la lunática y su máxima encarnación es Giulietta Masina. En *El jeque blanco*, Wanda (Brunella Bovo) es una soñadora que cuando mira el mundo proyecta un imaginario poético que no cesa de transfigurar lo real. Gelsomina de *La strada*, Cabiria de *Las noches de Cabiria* o Amelia de *Ginger y Fred* también son lunáticas porque sobreponen sus ilusiones a su cruda cotidianidad.

Marcello Mastroianni e Yvonne Fourneaux en *La dolce vita.*

El personaje de Giulietta en *Giulietta de los espíritus* establece el modelo de la esposa que sufre y hace sufrir al hombre porque actúa como mala conciencia de las contradicciones del macho. Como el personaje de Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen, Giulietta decide liberarse del peso del marido. La mujer/esposa se muestra contradictoria e inestable cuando está en el estadio de la amante/novia, como Emma (Yvonne Fourneaux) de *La dolce vita* cuya única obsesión es poseer al marido. Cuando vive su propia independencia como esposa, como Luisa (Anouk Aimée) en *Fellini 8 1/2* es bastante más despiadada ya que no se puede creer las justificaciones del esposo. Su rol como conciencia del exceso aparece encarnado en la esposa de *La ciudad de las mujeres* (Alesandra Panelli) que acusa a Snaporaz de ser un egoísta obsesionado por la mujer como objeto sexual. En contraposición a la esposa aparece la amante carnal, presentada por Fellini como una mujer *demodé* como si fuera una antigua estrella de Hollywood. Esta mujer amante adquiere su máxima representación en los personajes interpretados por Sandra Milo en *Fellini 8 1/2* y *Giulietta de los espíritus*, y en la Gradisca (Magali Noël) de *Amarcord*. Ella es deseada por los adolescentes y puede encarnar para los adultos la figura de la amante sumisa. Se opone a la mujer grotesca que aparece representada con los atributos sexuales hipertrofiados que funciona como pura animalidad libidinosa. Las mujeres grotescas son la estanquera de pechos voluminosos de *Amarcord* (Maria Antonieta Beluzzi), la Saraghina que inicia a los adolescentes en la playa de *Fellini 8 1/2* o, incluso, las prostitutas que pueblan los burdeles de *Roma*. Todas ellas, prefiguran una imagen esperpéntica y decadentista de lo sexual sobre la que gravita el imaginario de *El Casanova de Federico Fellini* o de *La ciudad de las mujeres*.



Luisa (Anouk Aimée), la mujer de Guido Anselmi en *Fellini 8 1/2*.

Fellini también explora la imagen de la mujer ideal como algo inalcanzable. Esta mujer puede ser un mito del *star system* como Anita Ekberg en *La dolce vita* o una joven de aspecto virginal como Claudia (Claudia Cardinale) en *Fellini 8 1/2*. Cuando la mujer ideal es atrapada se convierte en una autómata, en la muñeca artificial con la que acaba bailando Casanova.

Claudia Cardinale, imagen de la mujer ideal en *Fellini 8 1/2*.

fuga que lleva a cabo su abuelo con una bailarina circense. Giulietta no cesa de confrontar su propia imagen de mujer modesta con la de otras mujeres. La sexualidad está representada por la figura de la vecina, Susy (Sandra Milo, que da forma a un personaje cercano al de *Fellini 8 1/2*). La figura de la madre posee el tono de mujer vigilante que con su exceso de celo frena los impulsos que tenía Giulietta durante su infancia.

En la primera secuencia, observamos a Giulietta perdida en su mundo, como si fuera la residente de una casa de muñecas. Su vida depende exclusivamente del marido. La sospecha de un posible engaño la conduce a buscar una respuesta en el espiritismo y en el trabajo de un detective privado. El proceso de liberación de Giulietta no es solo un proceso contra la figura del marido sino, sobre todo, un proceso de rehabilitación personal, una escapada de las viejas mitologías que la han encerrado en una prisión psíquica. *Giulietta de los espíritus* fue rodada en color y Fellini llevó a cabo un interesante juego expresivo con los tres colores simbólicos de la bandera italiana: el blanco, el rojo y el verde.

Dos imágenes de Giuletta Masina en el singular universo de *Giuletta de los espíritus*.

Página de la derecha: Sandra Milo y Giuletta Masina, dos modelos opuestos de la feminidad en *Giuletta de los espíritus*.

El umbral de la muerte

En 1965, Fellini se siente insatisfecho ante la débil acogida dispensada a *Giulietta de los espíritus*. Es la primera vez en su carrera que ningún festival selecciona su película, que es estrenada directamente en las salas. La crítica califica la película de caótica, extravagante y exagerada. El Centro Católico de Cinematográfica la desaconseja. Junto a estos factores, Fellini empieza a vivir una crisis con sus colaboradores profesionales, a partir del momento en que Ennio Flaiano y Tullio Pinelli rompen su relación con él, mientras que Gianni di Venanzo, el director de fotografía de sus últimas películas, muere como consecuencia de una hepatitis. Fellini se siente solo y abandonado por sus amigos, excepto el fiel Nino Rota. Para superar la crisis empieza a escribir *Il viaggio di G. Mastorna*. El guión relata el accidentado viaje de un avión que atraviesa una tormenta de nieve y lleva a cabo un aterrizaje forzoso en una ciudad desconocida. Entre sus pasajeros se encuentra Mastorna que, después de deambular por un mundo extraño, se da cuenta de que ha traspasado el umbral de la muerte. El guión, redactado en colaboración con el escritor Dino Buzzati, sufre múltiples avatares. Después de encontrar financiación en la productora de Dino de Laurentiis y de haber construido un complejo decorado, Fellini sufre una embolia. El cineasta está a punto

Terence Stamp es el protagonista epónimo de *Toby Dammit*.

de morir y es ingresado en un hospital. Durante el largo período de recuperación escribe *La Mia Rimini*[24]. Entra en una crisis personal que lo obliga a renunciar al proyecto sobre *Mastorna*. Sin embargo, el film no cesa de gravitar en la obra del cineasta hasta convertirse en la cantera de obras posteriores. *Mastorna* marca el inicio de una nueva etapa más gris y pesimista.

La primera obra del nuevo ciclo es *Toby Dammit*, un mediometraje integrado en la producción franco-italiana *Historias extraordinarias* (1968)[25] que propone una lectura de Edgar Allan Poe. El punto de partida no es el cuento homónimo de Poe, sino la imagen de un puente roto con una cabeza seccionada por un alambre. La película describe el trayecto de un personaje hacia esta cruel imagen de la muerte. *Toby Dammit* empieza con un accidentado viaje de avión hasta Roma en el que se ponen en evidencia los ecos de *Mastorna*. A partir de este momento, seguimos la crónica del desplazamiento que un actor egocéntrico y alcoholizado (Terence Stamp) lleva a cabo por los decorados de la fama. El hombre se encuentra en Italia para rodar un "*western* católico". Después de una entrega de premios, emprende una desesperada carrera con un Ferrari rojo por un paisaje alucinado, iluminado únicamente por los faros del coche. Al final halla la muerte por decapitación en un puente en ruinas rodeado de niebla, mientras es observado por una diablilla. *Toby Dammit* representa el encuentro con la realidad de ultratumba. Parece como si Fellini quisiera utilizar la ficción para dar forma a los monstruos alimentados por su enfermedad. La película es un oscuro manifiesto sobre la dificultad de representar la muerte, sobre todo cuando ésta no es un punto de llegada sino un punto de partida.

La muerte ronda al final del camino de *Toby Dammit*.

---

[24] *La Mia Rimini* es un corto texto biográfico. Fue incluido, posteriormente, en su libro *Fare un film*.

[25] *Historias extraordinarias* (Tre passi nel delirio/Histoires extraordinaires) es una película colectiva que reúne las adaptaciones de textos de Edgar Allan Poe llevadas a cabo por Louis Malle, Roger Vadim y Federico Fellini.

La ambigüedad sexual domina el mundo de *Fellini-Satiricón*.

Los miedos y fracasos de Fellini como creador también convergen en *Block-notes di un regista* (1968). La película no es una ficción autoreferencial como *Fellini 8 1/2* sino un documental articulado como si fuera los apuntes de un posible ensayo sobre la creación felliniana. El director utiliza un encargo de la televisión americana[26] para enterrar *Mastorna*. Su decorado aparece como un espacio en ruinas que simboliza lo perdido. Mientras, aprovecha la oportunidad para establecer las líneas generales de la obra que materializará en el futuro, *Fellini-Satiricón*. La particularidad de *Block-notes di un regista* no reside sólo en la especificidad de los apuntes sino en el modo en cómo estos se convierten en el preludio de la estrategia que el director lleva a cabo en *Los clowns*, *Roma*, *Ensayo de orquesta* y *Entrevista*. Todas estas obras, construidas desde un aparente registro menor, parten de la falsificación de las formas del documental. Los documentales no surgen como un discurso sobre el mundo empírico, sino como un interesante laboratorio de escritura. El director otorga un carácter metadiscursivo a la película. La obra no se presenta como algo cerrado sino como el esbozo simulado de un proceso creativo.

---

[26] *Block-notes di un regista* fue producida por la cadena de televisión americana NBC.

La decadencia del Imperio romano es la base de la iconografía de *Fellini-Satiricón*.

En *Block-notes di un regista* se lleva a cabo una evocación de los *peplums* italianos como parte del inconsciente infantil del cineasta. En *Fellini-Satiricón* (1969) la aproximación del universo antiguo de Petronio se edifica como antítesis del viejo cine de romanos. La película es un *anti-peplum* en el que lo colosal se diluye en la reconstrucción de la época romana a partir de sus ruinas. La civilización desaparecida es resucitada mediante un singular proceso de creación de imágenes atrofiadas que funcionan como reconstrucción de los vestigios del pasado. Las pinturas pompeyanas sugieren un exuberante proceso de creación en el que los espacios oníricos, los rostros grotescos que traspasan los límites de lo caricaturesco y los colores saturados, provocan una especie de apoteosis de lo figurativo. *Fellini-Satiricón* es una película mórbida, visionaria y extraña.

Fellini se siente atraído por la condición de obra fragmentada e incompleta que posee el texto de Petronio. Este factor le sirve de pretexto para llevar a cabo una nueva ruptura del concepto tradicional de diégesis –narración– y le permite configurar el relato como un proceso de elaboración de formas orientadas hacia la creación de un mundo. La Roma diseñada por Fellini no pretende ser ni una Roma real –en el sentido histórico–, ni una Roma mítica –tal como la ha configurado el *peplum*–, sino una Roma espectral en la que una civilización en crisis no cesa de devorarse a sí misma.

El pretexto narrativo es mínimo. El joven Encolpio se siente frustrado porque su amante Gitone ha ido a parar a los brazos de su amigo Ascilto. La búsqueda del amante, su pérdida y el encuentro con su rival marcan unos mínimos desplazamientos que le ayudan a diseñar un itinerario por una antigüedad que es revelada desde un detallado trabajo de excavación arqueológica del inconsciente occidental. El recorrido de Encolpio se lleva a cabo a base de encuentros y visitas por unos universos en los que siempre está presente la idea de muerte. El rico Trimalcione acaba su suntuoso banquete simulando su propia muerte; el mercader Lica muere decapitado por los invasores que le anuncian el inicio de otros tiempos, y una pareja de nobles patricios se suicida. En los momentos finales asistimos a la muerte de Ascilto a manos de unos pescadores. El poeta Eumolpo deja como herederos de su fortuna a los que se comen su cadáver. El cineasta propone una reflexión sobre un mundo en crisis, como si *Fellini-Satiricón* fuera la

Página de la derecha:
Fellini dirige a un gladiador en *Fellini-Satiricón*.

prolongación de *La dolce vita*. La diferencia estriba en que el peso de lo onírico es más fuerte y la viciada atmósfera sexual –las orgías, el paso constante de la heterosexualidad a la homosexualidad– resulta mucho más explicita.

Los payasos y la ciudad

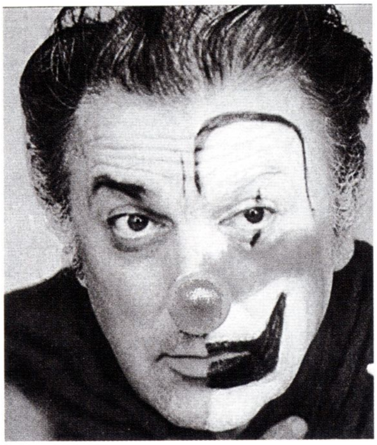
Con *Fellini-Satiricón*, el cineasta vuelve a transformar su imagen autoral, rodeándose de un nuevo equipo de colaboradores: el productor Alberto Grimaldi, con el que rodará su controvertido *El Casanova de Federico Fellini*, el director de fotografía Giuseppe Rotunno y el guionista Bernardino Zapponi. No obstante, la figura clave del nuevo equipo es Danilo Donati, responsable del vestuario y del decorado. Donati utiliza como punto de partida los dibujos y caricaturas de Fellini. La importancia del decorador acabará siendo fundamental ya que, a partir de este momento, las reflexiones sobre las dimensiones de la realidad y sobre la construcción del sujeto dan paso a un trabajo de estética expresionista que reivindica una cierta idea del cine como construcción demiúrgica[27]. Los estudios de Cinecitta, en los que ya hizo reconstruir la via Veneto para *La dolce vita*, se transforman para

Fellini bajo la carpa de un circo en *Los clowns*.

---

[27] La estética expresionista presupone que la forma de la obra es una proyección del mundo interior del artista. El modo como la interioridad múltiple de Fellini se encarna materialmente en los decorados y en la puesta en escena aparece cercano a una concepción expresionista del arte.

Fellini en un espacio de vida y de creación. Desde el Estudio 5 de Cinecittà tendrá el poder de reconstruir el mundo. La Roma antigua y la Roma moderna pueden transformarse en reales, así como su Rimini natal o la Venecia onírica de Casanova. Incluso cuando no rueda, Fellini no abandona los estudios y ocupa su tiempo buscando nuevos actores, leyendo guiones o dibujando nuevos mundos posibles. El Federico Fellini que diseña formas excesivas en las que proyecta sus delirios convive con otro cineasta moderno que no cesa de interrogarse sobre sus propios procesos creativos y que diseña mundos que quieren ser una proyección de sí mismo. Este cineasta, enemigo del relato clásico, muestra las cartas de su juego en *Los clowns* y *Roma*.



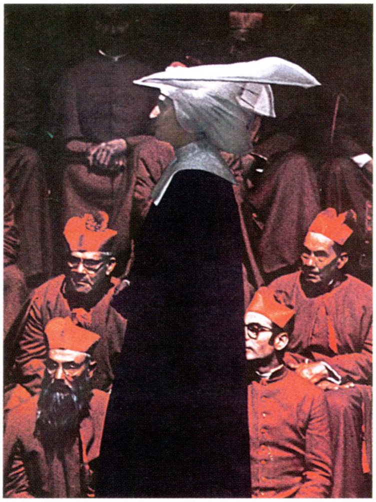
Fellini maquillado de *clown*.

En un momento de *Los clowns*, Fellini afirma que los payasos que sobreviven bajo las carpas de los circos no son más que una extensión de los múltiples seres extraños y monstruosos que pregonan su locura por las ciudades de la Italia provinciana. ¿En qué espacios sobreviven la figura del payaso blanco y del Augusto? La pregunta es clave porque desvela algunas cuestiones básicas sobre la concepción caricatural del trabajo de Fellini como cineasta. Los rostros exteriorizan las neurosis anímicas. La fisicidad grotesca del payaso y del loco revela una locura que, como el circo, está muy cerca del imaginario en estado puro. Los Augustos nos recuerdan que el espectáculo circense es una metáfora del mundo. El *clown* blanco es una figura apolínea y el Augusto, un ser dionisiaco. *Los clowns*, producida inicialmente por la RAI dentro de una política de acercamiento al cine de autor, está planteada como un esbozo documental de homenaje al mundo de los payasos, que contiene entrevistas con algunos artistas míticos. La película mezcla el documental testimonial, la descripción de la revelación del espectáculo en el niño Fellini y la reflexión mortuoria sobre la desaparición de los payasos. Los *clowns* se cierra con el número circense del entierro del *payaso*. Una escena que desvela la voluntad del cineasta de convertir la obra en réquiem sobre la inevitable agonía de la ilusión.

Roma no es una sinfonía urbana sobre la ciudad, ni un documental sobre sus aspectos insólitos, ni siquiera la evocación de una experiencia personal a través de sus espacios. A pesar de que en su interior sobreviven algunos de estos elementos genéricos, Fellini va más allá y convierte la película en un calidoscopio donde el mito de la ciudad eterna se sobrepone a lo real y lo vivido a lo soñado. *Roma* surgió como la

UN UOMO INTEGRO PER
UN AMMINISTRAZIONE
INTEGRA
VOTA
UGO DE CAROLIS
14

La juventud romana de los años setenta marcada por los excesos de la cultura pop en *Roma* (arriba); abajo, el desfile de moda eclesiástica.



materialización del viejo proyecto titulado *Moraldo in città*, que aparecía esbozado en *La dolce vita*. La mayoría de las escenas, entre ellas las de la llegada a la ciudad por la autopista, fueron recreadas en el Estudio 5 de Cinecittà.

Roma parte de un complejo proceso enunciativo que deriva en tres niveles de representación. El primer nivel observa la ciudad como mito. Antes de que Roma adquiera una presencia física, vemos su nombre escrito junto a un río que es evocado por los escolares de Rimini. Roma preexiste como un lugar hacia el que se proyectan las viejas conquistas heroicas del pasado, pero en el que se vierten los deseos de escapada de la vida provinciana. Es un espacio inventado desde el territorio de la infancia que funciona como ensoñación.

Roma también existe como ciudad física. Es una urbe en perpetua transformación que posee sus mundos peculiares y en el que sus ruinas y sus frescos yacen bajo los códigos de la civilización moderna. Fellini cruza el espacio de la ciudad de la nostalgia a la que llegó de joven, pero también atraviesa los espacios urbanos actuales por los que crea y recrea. La Roma de las festivas sobremesas en las terrazas del Trastevere y de los

El cineasta rinde homenaje al público de los teatros de *music hall* en *Roma*.

números decadentes de revista, contrasta con otra Roma en la que el propio Fellini representa su papel sin necesitar ningún doble. La Roma moderna es la de los embotellamientos de tráfico y de los *hippies* que levitan en las escaleras de la Piazza di Spagna, pero también es la de las perforaciones urbanas que resucitan pinturas del pasado que desaparecen cuando entran en contacto con un presente que no les pertenece.

Junto a esa Roma atravesada por la nostalgia y por la crisis de la civilización, existe una tercera ciudad elaborada desde la proyección del inconsciente en la que los submundos invisibles aparecen sobredimensionados y se transforman en auténticas pesadillas. En la Roma oculta, los prostíbulos de la posguerra y del presente proponen una curiosa mezcla de lo grotesco con lo patético. La ciudad clandestina también es el refugio de la aristocracia negra[28] que transforma el poder de la Iglesia en un desfile de moda recreado como si fuera una sesión de exhibicionismo onírico. En el epílogo de la película, nos cruzamos con la imagen de una mujer símbolo, Ana Magnani. Ella sobrevive como portadora de otro mito creado por el cine: el neorrealismo y *Roma, ciudad abierta*.

---

[28] Se conoce con el término de "aristocracia negra" ("*aristocracia nera*") las oscuras redes aristocráticas cercanas a los poderes del Vaticano. Fellini los ataca de forma directa en la escena del desfile de moda eclesiástica.

Páginas precedentes:

Unos jóvenes en un grotesco burdel de *Roma*.

Al lado:

La imagen de Mussolini preside una ceremonia fascista en *Amarcord*.

La adolescencia reinventada

El psicoanálisis freudiano considera que los registros de la memoria descansan de forma desordenada en el inconsciente. Mientras la conciencia organiza el flujo permanente de lo transitorio, los elementos archivados del pasado se revelan de forma involuntaria como proyecciones de la propia interioridad. En *Amarcord* (1973)[29], Fellini lleva a cabo un curioso proceso de reinvención de los pequeños sabores de su adolescencia. El punto de partida es la idea de que el recuerdo es siempre proyección. Recordar no es solo revivir sino también inventar. Fellini trabaja en el proyecto con la complicidad del poeta y guionista Tonino Guerra, nacido el mismo año que él en un pueblecito situado a diez kilómetros de Rimini. En los años 60, Guerra trabajó con Antonioni, Francesco Rosi y los hermanos Taviani, convirtiéndose en un guionista de prestigio.

En *Amarcord* no vemos ninguna imagen de la Rimini real, sino una serie de espacios construidos en el Estudio 5 de Cinecittà. A veces se transforman en lugares artificiosos, como el mar de plástico por el que navegan los riminenses a la búsqueda de Gran Rex, un buque de la armada fascista que se constituye en emblema de lo fantasioso.

A pesar de funcionar como un ejercicio de rememoración personal, las voces enunciativas de *Amarcord* son múltiples y sirven para eclipsar el yo felliniano. La película está pensada como si fuera un ejercicio memorialista coral recitado a múltiples voces, que acaban dando forma a algunas ideas claves sobre la familia, la sociedad, el poder, las ilusiones y los mitos que conforman lo que

---

29. El término "*amarcord*", que evoca la expresión italiana "*Io mi ricordo*" (Me acuerdo), es un neologismo de Fellini, que fue escrito en la servilleta de un restaurante como un gesto de escritura automática.

La Mia Rimini, por Federico Fellini

En 1967, después de encontrarse a las puertas de la muerte debido a un colapso circulatorio, Fellini empieza a redactar en el hospital un texto autobiográfico sobre su espacio originario, Rimini. El texto es una especie de esbozo de algunas secuencias y motivos de *Amarcord* y una reflexión sobre su concepción de la memoria.

"Una cosa es cierta, no vengo de agrado a Rimini. Lo digo sinceramente. Hay algo que me impide acercarme a la ciudad. Allí, aún tengo mi familia: mi madre, mi hermana. ¿Tengo miedo de mis sentimientos? Sobre todo tengo la impresión de que cada retorno a Rimini no hace más que satisfacer hasta extremos verdaderamente masoquistas mis recuerdos. Llevo a cabo una operación espectacular, que tiene su encanto. Pero se trata de un encanto somnoliento y preocupante. El hecho de que no llegue a considerar Rimini con objetividad es debido, sobre todo, a que es una dimensión de mi memoria. Cada vez que estoy en Rimini acabo estando dominado por una serie de fantasmas que yo creía extinguidos, desaparecidos de una vez por todas".

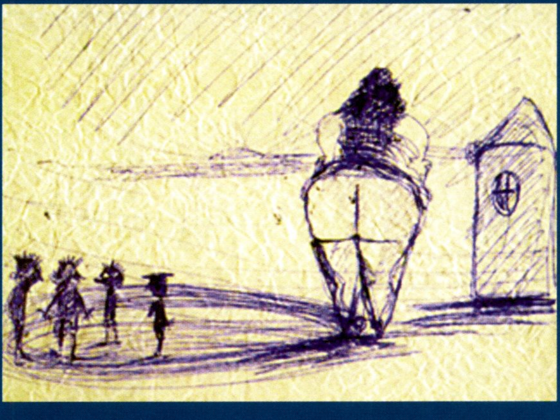
"¿Cómo hablar de Rimini? Como una palabra hecha de bastoncitos de pan o de pequeños soldados en fila. Soy incapaz de objetivarlo. Rimini es como una serie de garabatos indescifrables, terrorífica, tierna, no deja de respirar profundamente el mar, ese gran espacio vacío, abierto. La nostalgia se instala con más nitidez, sobre todo en invierno: el Adriático, las crestas blancas de las olas, el fuerte viento".

"En aquellos años, el punto de diversión de los niños mayores se encontraba en la Calle Mayor, en el café de los amigos: Casa Raúl. Era importante estar allí. El propietario, un hombre regordete, muy activo, lo había convertido, inspirándose en el modelo de los cafés milaneses de la época, en el punto de encuentro de los artistas, de la juventud atormentada y de los deportistas. Allí también surgían todos los rumores de carácter político, ninguno de los cuales pretendía ir demasiado lejos. Era en ese café donde se encontraban, durante el invierno, los auténticos *vitelloni* de Rimini".

"El Gran Hotel era, al contrario, nuestro cuerno de la fortuna, lleno de riqueza, lujo y esplendor oriental. Si en las novelas que yo leía en aquellos años, una simple descripción era suficiente para estimular mi imaginación, el Gran Hotel se convertía en mi referencia para todas las representaciones que me inventaba. Era mi auténtico decorado, parecido al que utilizaban en algunos teatros en los que una única tela es capaz de adaptarse a todas las situaciones. Crímenes, secuestros, locas noches de amor, chantajes, suicidios, con su jardín de los suplicios y su diosa Kali: el Gran Hotel era el lugar de todas las intrigas".

"Del Café del Comercio, veíamos pasar a la Gradisca. Deslumbrante como un trozo de sílex, con sus vestidos de satén negro. Corríamos hasta pegar nuestra nariz en los escaparates. Cuando salía a pasear, la Gradisca aparecía vestida como si tuviera que subir al escenario, incluso en pleno invierno: pestañas postizas (con algunos accesorios que acababan de hacer su aparición en nuestro país), pulseras y colgantes por todas partes, la permanente impecable. Cuando la Gradisca pasaba frente al café, generaba una serie de apetitos desmesurados, un hambre inmensa, un deseo irresistible de leche fresca".

Extractos de Federico Fellini,
La Mia Rimini, Guaraldi, Rimini, 2003.



Caricatura que representa a un grupo de adolescentes de Rimini frente a la imagen voluptuosa de una mujer.

Fellini en la mesa de la familia del joven Titta (Bruno Zanin) en el rodaje de *Amarcord*.

podríamos definir como la poética de la provincia fascista. Fellini observa su mundo con ironía nostálgica, sin caer en el sentimentalismo. El relato colectivo adquiere una forma circular –de primavera a primavera–, y entre las múltiples presencias que circulan por el escenario existe una –el joven Titta– que posee más protagonismo. Titta no es el álter ego del propio director sino la rememoración de su compañero de banco en el instituto, Luigi Banzi, figura que ya había estado presente en algunas tiras cómicas de *Marc'Aurelio*. Titta es hijo de un padre de ideales anárquicos a quien los fascistas torturan obligándole a beber aceite de ricino. Su madre tiene un carácter posesivo, su tío Pataca es un fascista, su abuelo sueña con acariciar el culo de las criadas mientras su otro tío, Teo, está en el manicomio y durante un viaje proclama, desde la copa de un árbol, que desea una mujer.

Titta y sus amigos forman un grupo de futuros *vitelloni* que vagan por las calles del pueblo, participan en sus ritos, disfrutan de las luces y sombras del cine Fulgor y sueñan con paraísos artificiales contemplando el Gran Hotel. En este universo ocupan un lugar destacado las mujeres. La bella Gradisca (Magali Noël) es el ejemplo de la mujer sensual que Sandra Milo encarnó en *Fellini 8 1/2*. Todos los adolescentes quieren conquistarla, mientras que la estanquera, con sus enormes pechos maternales, representa la dilatación del deseo adolescente.

Los personajes de *Amarcord* están diseñados con trazos exagerados, como auténticos seres caricaturescos. Fellini no introduce únicamente la técnica de los *fumetti* (cómics) en la configuración de los personajes sino también en la puesta en escena y en el

Los habitantes de Rimini saludan la aparición espectral del Grand Rex, el navío más grande de la Italia fascista, en *Amarcord*.

diseño del relato. Los colores utilizados en el decorado y el vestuario son siempre fuertes y recuerdan los colores primarios de las historietas de la prensa ilustrada. La estructura abierta posee un carácter *bozzetistico* ya que deja entrever la influencia narrativa de las tiras de dibujos en las que el relato se estructura a partir de pequeñas escenas cómicas entre los personajes. Estos momentos *bozzetisticos* nos trasladan a insólitos acontecimientos colectivos como la fogata primaveral, la carrera de las Mil Millas, la llegada del transatlántico Grand Rex o la ceremonia organizada por la visita de un alto dignatario fascista. Junto a ellos aparecen los microrrelatos que se organizan alrededor de Titta y de sus compañeros, y del personaje de la Gradisca, de la que el momento de su boda con un *carabinieri* sirve para cerrar la película. El rico calidoscopio de *Amarcord* sitúa a Fellini de nuevo en la cumbre. La película equilibra con justeza los elementos de su estilo. Vuelve a ganar el Oscar a la mejor película extranjera en 1974 y conquista a determinados sectores populares a los que nunca había conseguido interesar con el modelo autoral de *La dolce vita* y *Fellini 8 1/2*. Nunca volverá a repetirse el éxito de *Amarcord*.

El joven Titta (Bruno Zanin) frente a la exuberante estanquera (Maria Antonietta Beluzzi) en *Amarcord*.

Páginas siguientes:
De derecha a izquierda: el joven Titta (Bruno Zanin), su abuelo (Giuseppe Ianigro) y su padre, Aurelio (Armando Brancia), a la mesa en *Amarcord*.

Frente al imperio de la *neotelevisión*

De *El Casanova de Federico Fellini* a *La voz de la luna*

De Fellini a lo felliniano

En su monumental biografía, Tullio Kezich cuenta cómo Fellini, desconcertado por la fría acogida a *La ciudad de las mujeres* (1980), lleva a cabo una discreta gira por diferentes cines de Roma para conocer la reacción del público frente a su obra. Durante la gira se da cuenta de que "el público había acabado trasladándose hacia otro planeta, ya no existía"[30]. Esta desoladora constatación es el factor clave que nos permite comprender el tono testamentario y resistencial que adquieren las películas del último período de su carrera.

Después del éxito de *Amarcord*, el público deja de interesarse por la obra de Fellini pero populariza lo felliniano como estética barroca del exceso. Los medios de comunicación transforman al autor en su propia caricatura, mientras sus obras son objeto de incomprensión, polémica o, incluso, de la indiferencia. En el período comprendido entre *El Casanova de Federico Fellini* (1976) y *La voz de la luna* (1989), el cine italiano vive también los efectos de un importante proceso de crisis creativa cuyo detonante principal es la emergencia del imperio de la *neotelevisión*. La aparición de las cadenas de televisión privada– y con ellas del imperio de Silvio Berlusconi –implanta un proceso de banalización de la imagen. Este fenómeno se encuentra acompañado por una crisis de los modelos del cine italiano. Algunos cineastas trabajan en el extranjero –Bertolucci y Antonioni–, los veteranos maestros han muerto –Rossellini, Visconti y Pasolini– y el público ha desertado de las salas, las cuales no han sabido renovarse. Desde el interior de los estudios de Cinecittà, Fellini continúa creando imágenes grandiosas y visionarias. Resiste a una sociedad del espectáculo que desplaza sus recursos hacia la televisión y provoca una seria amenaza contra el rigor artístico e intelectual.

Página de la izquierda:
Casanova (Donald Sutherland) es un autómata del placer inmerso en un universo sadiano.

---

[30] Tullio Kezich, *op.cit.*, pág. 48.

Adiós al macho

Al inicio de *El Casanova de Federico Fellini*, las aguas del Gran Canal de Venecia se transforman en decorado onírico de una Venecia imaginaria de la que surge la grandiosa figura de Venus. La escena desvela dos cuestiones claves. Por un lado, Fellini parte de lo carnavalesco para diseñar una colosal imagen simbólica de la feminidad, anunciándonos cómo la exploración del mito del eterno seductor puede desembocar hacia una construcción visionaria de la mujer, que se prolonga en los laberintos oníricos de *La ciudad de las mujeres*. Por otro, la geografía imaginaria de Venecia encuentra un claro paralelismo con el concepto de "las ciudades invisibles" de Italo Calvino[31]. Fellini sitúa el Rialto pegado al Campanile de la plaza de San Marco y transforma las aguas en un mar de plástico. A partir de este momento, su mundo se transforma en un universo espectral opuesto al mundo empírico. En *El Casanova de Federico Fellini* cualquier visión historiográfica del siglo XVIII es puesta entre paréntesis. Fellini llega al apogeo de su condición de demiurgo construyendo, desde la hipertrofia visual, algunos universos imaginados.

El punto de partida de *El Casanova de Federico Fellini* no es el libro *Historia de mi vida*, las memorias de Giacomo Girolamo Casanova[32], donde se cuenta el recorrido del personaje por las cortes europeas de finales del siglo XVIII. Para Fellini, Casanova es una marioneta fúnebre, encerrada en el vientre materno, que no cesa de fantasear mientras atraviesa un mundo carente de emociones. Es un semental del sexo que, como el pájaro mecánico que lo acompaña, copula como un autómata. Este ser, interpretado por un Donald Sutherland cuyo rostro adquiere el porte de un caballito de mar, ridiculiza la figura del seductor. La Europa que recorre es abstracta. La búsqueda del placer se transforma en ausencia de vida. El esperma masculino es frío, como el de un zombi.

Después de ser encarcelado en la prisión veneciana de I Piombi acusado de masonería, Casanova se fuga e inicia un periplo por espacios fantasmales. Atraviesa el gabinete de la Marquesa d'Urfè, que espera obtener el secreto de la inmortalidad. Es acogido en el teatro de un jorobado homosexual llamado Du Bois donde se evoca el mito de la amante como mantis religiosa y va a parar, siguiendo los pasos de una giganta cuya descomunal figura emerge de la orilla del río Támesis, hasta el vientre de una ballena. Como en *Fellini-Satiricón*, los seres se mueven como si estuvieran

Fellini pone en escena el baile espectral de Casanova (Donald Sutherland) con la muñeca autómata (Adele Angela Lojodice).

[31] En *Las ciudades invisibles* (1972), Calvino describe 55 ciudades imaginarias con nombre femenino. Ninguna ciudad guarda un lazo con la realidad, el espacio y el tiempo son abstractos, hasta el punto de que funcionan como proyecciones mentales. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Barcelona, 1999.

[32] Las memorias de Casanova están traducidas al español en tres volúmenes: Giacomo Casanova, *Historia de mi vida*, Libros y publicaciones periódicas, Barcelona, ediciones 1984, 1989.

La representación de dos cantantes eunucos en la casa de Du Bois, anfitrión de Casanova.

en un ballet de espectros. Casanova "está condenado a ser una maquinaria para el goce panóptico de los otros, a hacer trabajar su cuerpo para satisfacer el fantasma de la omnipotencia de los demás, sean hombres o mujeres"[33]. Este gimnasta del sexo vive permanentemente en la frontera entre la vida y la muerte. En los momentos finales adquiere su plenitud cuando se transforma en un autómata que baila con la única mujer que puede amar: una muñeca mecánica.

El rodaje de *Casanova* resulta complicado. Se inicia en 1975, y es interrumpido hasta marzo de 1976, cuando Alberto Gimaldi asume la producción. A pesar de la expectativa generada, la película es un fracaso comercial.

Giacomo Casanova encuentra su transfiguración en el personaje de Santa Katzone (Ettore Manni) de *La ciudad de las mujeres*. Katzone –inspirado en la figura del escritor Georges Simenon[34]– es un supermacho en extinción, que posee un mausoleo donde conserva los momentos de goce de su vida de seductor. A este

---

[33] 33. Pilar Pedraza y Juan López Gandía, *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, 1993, pág. 285.

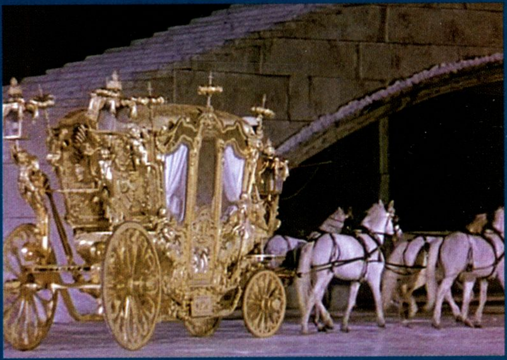
[34] 34. En enero de 1977, Fellini rinde visita a Simenon en Lausanne y *L'Express* publica una entrevista en la que ambos hablan de *El Casanova*. Una curiosa amistad nace entonces. Para Fellini, Simenon es un nuevo Casanova (ver Federico Fellini y Georges Simenon, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, Cahiers du cinéma, París, 1998).

Casanova

Visionar la muerte

Federico Fellini siempre se sintió tentado de dar forma al misterio de la muerte. Al final de *Fellini 8 1/2* pensaba filmar el más allá como un viaje en tren, pero decidió sustituirlo por el desfile de celebración a la vida. En *Il viaggio di G. Mastorna* debía describir un aterrizaje al no espacio de la muerte, pero nunca llegó a rodar la película. A pesar de que en *Tobby Dammit* mostró el ritual de morir, no dio forma visionaria al más allá hasta la secuencia final de *El Casanova de Federico Fellini.*

Con el rostro envejecido y bajo una luz crepuscular, Casanova se pregunta: "Ritornerò mai a Venezia?" ("¿Volveré a Venecia?"). En un plano general vemos un joven Casanova que avanza por una Venecia glacial, cubierta por un hielo de plástico. Aparece enterrado el gran busto de la diosa Venus cuya imagen simbólica de la feminidad entronca con la luna llena. Un grupo de mujeres desciende unas escaleras. Se difuminan y reaparecen ante la silueta de un falso Rialto. Entra en campo una carroza de oro con el Papa y una mujer, que regañan a Casanova. El seductor encuentra a la autómata, Rosalba. Se acerca a ella y empiezan a bailar. La música de Nino Rota evoca el sonido de una caja de música. Un primerísimo plano de los ojos de Casanova nos vuelve a trasladar a la vejez tangible. En el más allá, sigue bailando con la autómata hasta convertirse en una figura inanimada. Fellini nos conduce a un mundo espectral donde los deseos se hielan, los personajes se convierten en autómatas y el tiempo de la juventud se difumina en la eternidad.



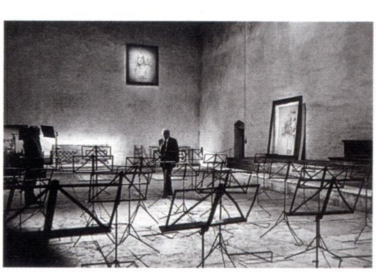
universo va a parar Snaporaz (Marcello Mastroianni), que prolonga la imagen del creador egoísta y perplejo de *Fellini 8 1/2*. Esta vez, se encuentra atrapado en un sueño en el que sus deseos libidinosos se proyectan hacia múltiples imágenes posibles de la feminidad. *La ciudad de las mujeres* parece, en cierto modo, el anverso de *El Casanova de Federico Fellini*. Fellini nos describe una pesadilla en el que su álter ego –Snaporaz– observa cómo después del fin del macho emerge otra realidad en la que el *futuro è dona* (el futuro es mujer)[35]. ¿Cómo es ese mundo dominado por las mujeres al que ha ido a parar Snaporaz? El hombre que persigue al objeto de su deseo se encuentra atrapado en un gran congreso feminista, en el que las mujeres actúan de modo tribal. La mujer maternal, la mujer ideal o la mujer carnal se trasmutan en una desbandada de féminas que juzgan al hombre. Asistimos a un congreso/espectáculo en el que Blancanieves, transformada en domadora, exhibe a sus siete maridos. El hombre huye pero acaba perdiéndose en los múltiples laberintos que han configurado su propio yo. Snaporaz se desliza por un tobogán donde se materializan todos sus recuerdos infantiles y acaba enfrentándose a la mujer ideal. En esta escena, construida mediante el uso constante de la hipérbole visual, Fellini da forma a su pasión masturbatoria, que constituye su pasión creativa por excelencia.

De forma parecida a *El Casanova de Federico Fellini*, después de perderse por la jungla femenina el macho acaba atrapando una figura inanimada, en esta ocasión una gran muñeca que vuela en un inmenso globo aerostático. *El Casanova de Federico Fellini* y *La ciudad de las mujeres* son dos obras alucinadas. Fellini pone en escena las múltiples imágenes que la mujer ha generado en su inconsciente. Ambas películas llevan a cabo una nueva exploración de la feminidad, mientras parecen poner al límite la capacidad visionaria de Fellini como cineasta.

Los restos del naufragio

Entre *El Casanova de Federico Fellini* y *La ciudad de las mujeres*, el cineasta rueda para la RAI *Ensayo de orquesta* (1978). Se trata de una película-encuesta en torno al ensayo que un grupo de músicos llevan a cabo en el interior de una capilla romana. Fellini interroga a cada músico sobre las virtudes del instrumento, conectando el físico del intérprete con su instrumento. A medida que avanza, *Ensayo de orquesta* se transforma en una fábula política sobre la disciplina y el poder en la creación artística. Los músicos

Dos momentos del rodaje de *Ensayo de orquesta*, fábula sobre el mundo de la creación.



---

[35] El recorrido establecido por Fellini encuentra una clara correspondencia con el llevado a cabo por Marco Ferreri en aquellos años con la trilogía *La última mujer* (L'ultima donna/La dernière femme, 1976), *Adiós al macho* (Ciao maschio, 1978) y *El futuro es mujer* (Il futuro è donna, 1984).

El mundo de las revistas, sueño de la feminidad en *La ciudad de las mujeres*.

se revelan contra la función tiránica del director de orquesta, pero el superyó encarnado en una gran bola gigantesca impone el orden y garantiza la ejecución final de la pieza. La película parte de la filmación de un proceso de creación –la pieza musical– para desembocar en una reflexión sobre la búsqueda de armonía. *Ensayo de orquesta* fue la última colaboración de Fellini con Nino Rota, muerto de un infarto poco tiempo después del rodaje.

Después de *La ciudad de las mujeres*, Fellini empieza a enterrar su mundo. En el proceso utiliza la ópera como metáfora, como si en el arte lírico encerrara las claves de esa mirada hiperbólica hacia la que se ha acabado orientando su cine. La ópera es un arte que tiende hacia la imaginación pura, que basa su intensidad como espectáculo en el artificio y que conquista la armonía a partir de la música, el decorado y el drama. Tal como indica Youssef Ishaghpour, el cine y la ópera se encontraron en 1914 y el cruce fue mortal para la ópera y beneficioso para el cine. Hollywood conquistó el colosalismo a expensas de lo operístico[36]. Este vampirismo cinematográfico surge en la escena inicial de *Y la nave va* (1983) cuando pasamos de un film mudo en blanco y negro a un film en color, cantado como si se tratara de una gran película operística, como las que en aquellos años producía la Gaumont con Daniel Toscan du Plantier, productor también de la película de Fellini.

Y la nave va sitúa su acción en 1914 y nos muestra un entierro y un naufragio. El entierro es el de una gran diva llamada Edmea Tetua, cuyas cenizas deben ser depositadas en una isla

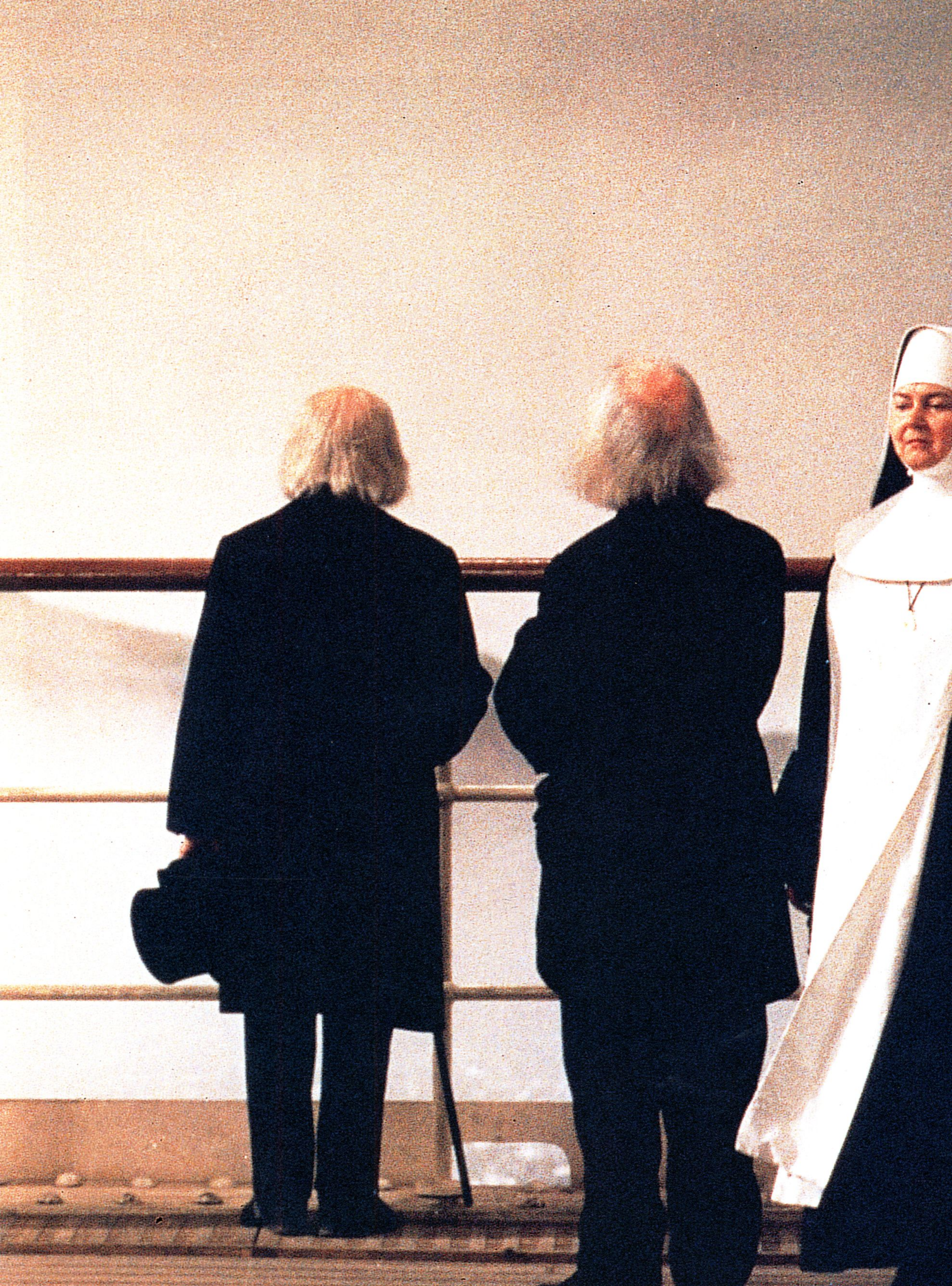
[36] Youssef Ishaghpour, *Ópera et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, París, pág. 12.

del Mediterráneo. Para llevar a cabo la operación, un grupo de seres decadentistas se embarcan en una nave que remite al mito medieval de *Das Narrenschiff*[37], la nave de los locos de viaje a Narragonia. Los personajes excéntricos del navío tienen algo de profundamente agónico. Representan el fin del divismo, el sinsentido de los rituales lujosos y de la exhuberancia aristocrática. La fuerza de sus voces líricas debe acoplarse a los ruidos del tiempo. Los cantantes entonan sus arias frente a las ruidosas calderas que prefiguran el infierno dantesco. Resulta imposible encontrar lo sublime en lo mítico, como en el tiempo de la gran ópera, porque los mitos se han disuelto en una cultura de masas que queda perfectamente prefigurada por los medios de comunicación, ejemplificados por la figura de un narrador que intenta poner orden al caos. El periodista/cronista funciona como un nuevo álter ego de Fellini que increpa al espectador con sus observaciones y que está obsesionado en documentar el

Fellini dirigiendo en *La ciudad de las mujeres*.

---

[37] Durante la alta Edad Media, los locos eran expulsados de las ciudades y abandonados a su suerte. Este factor sirvió para que se popularizara el mito germánico de la nave de los locos, *das Narrenschiff*, que navegaban hacia el país de los locos, la Narragonia. El Bosco se inspira en el mito para llevar a cabo una serie de pinturas, de las que únicamente se conserva un cuadro en el museo del Louvre.



Páginas precedentes:
Un momento de la ceremonia fúnebre de la diva Edmea Tetua en *Y la nave va.*

Al lado:
La cantante Ildebranda Cuffari (Barbara Jefford) descubre las calderas del barco en *Y la nave va.*

momento. Todo es artificio. La nave se muestra como decorado y el mar como mar de plástico. Los seres decadentistas entran en contacto con un grupo de refugiados serbios que anuncian el estallido de la I Guerra Mundial. Es el fin de una época.

La nave se hunde. Solo se salva el narrador y un rinoceronte, que adquiere el porte de ser una figura surgida del inconsciente de la historia. El naufragio simbólico de esos seres que pueblan el mundo de la ópera remite hacia un naufragio más profundo: el naufragio de lo carnavalesco latino. Las figuras que naufragan son las caricaturas diseñadas por Fellini. Son rostros paródicos y patéticos que, a partir de la exageración, expresan cierta verdad del mundo. *Y la nave va* es la primera parte de un naufragio que se prolonga en *Ginger y Fred* y *Entrevista*, dos obras melancólicas sobre la destrucción del cine por parte de la televisión.

Las ruinas del espectáculo

Amelia (Giulietta Masina) y Pippo (Marcello Mastroianni), la pareja protagonista de *Ginger y Fred* (1985), son dos *revenants*. El álter ego masculino de Fellini –Marcello, Guido Anselmi o Snaporaz– y su esposa –Giulietta Masina–, encarnación de la alteridad femenina, regresan para recuperar sus lazos afectivos en un presente confuso y caótico. Marcello y Giulietta, Fellini y Masina no se desplazan por separado como en las películas claves del pasado sino que son proyectados juntos, como pilares esenciales del universo creativo del propio Fellini. Sin embargo, el tiempo no ha pasado en balde y todo ha sido erosionado.

Ahora, los dos *revenants* quieren recuperar las formas del pasado pero se encuentran con que el mundo real ha sido definitivamente eclipsado por sus representaciones espectaculares. El universo por el que debe transitar la pareja está lleno de copias, de dobles y de palimpsestos de lo real. Ellos mismos son una pieza más del juego, ya que no se presentan como seres reales sino como imitadores o dobles de Ginger Rogers y Fred Astaire. En su viaje se encuentran con los sosias de Marcel Proust, Franz Kafka, Clark Gable o Woody Allen. Su propósito consiste en volver a bailar y en dar forma a un lujoso universo de *music hall* que hace tiempo que ha dejado de existir. Con su gesto, el pasado emerge como tiempo imposible, atrapado por un presente monstruoso, frente al que no es posible llevar a cabo ningún proceso de conciliación.

Ginger y Fred adquiere el tono de un cuento de Navidad. Amelia y Pippo viajan hasta los estudios televisivos para participar en un espectáculo de variedades de fin de año. Su experiencia debe funcionar como una operación de reencuentro pero también como la exploración del nuevo circo mecánico llamado televisión, que bajo su carpa electrónica explota las

Marcello Mastroianni
y Giuletta Masina, dobles
de Fred Astaire y Ginger Rogers.

El recuerdo de *La dolce vita* surge del pasado en *Entrevista.*

monstruosidades de nuestro tiempo y sobredimensiona la basura de nuestra sociedad. En el imperio de la televisión todas las cosas parecen condenadas al desprecio. Las populares revistas del *avanspettacolo* y las ilusiones del circo con sus payasos blancos y Augustos han dado paso al mundo del simulacro que ha perpetrado lo que Jean Baudrillard definió como "crimen perfecto", el asesinato de lo real. El mundo exterior, los residuos urbanos de Roma encabezados por la imagen simbólica de una estación Termini presidida por una gran pata de cerdo, se ha convertido en un espacio antropofágico construido a partir de los residuos orgánicos de la opulencia.

Fellini retrata con gran amargura el imperio de la *neotelevisión*, el gran monstruo audiovisual que ha fagocitado la creación cinematográfica y que ha impuesto el imperio de lo falso. A pesar de que su visión posee un tono marcadamente apocalíptico, *Ginger y Fred* parece recuperar esa ternura del cineasta hacia sus personajes que se había difuminado con *Amarcord*. Amelia y Pippo reviven algo intenso que se ha perdido definitivamente. Fellini es consciente de que en el nuevo reino de las sombras la única escapada posible es la melancolía por lo perdido. Por eso, después de viajar al corazón de la sociedad del espectáculo, para observar el lugar desde el que se crean los mecanismos del mundo/representación, es necesario volver a Cinecittà, el lugar desde el que fue posible construir las últimas ilusiones. La película marca también el encuentro de Fellini con algunos viejos amigos, como el guionista Tullio Pinelli y el actor Franco Fabrizi, que fue uno de los protagonistas de *Los inútiles*.

Marcello Mastroianni y Anita Ekberg se reencuentran años más tarde en *Entrevista*.

En un momento de *Entrevista* (1987), película construida como *Roma* a partir del movimiento de ida y vuelta entre el presente y el pasado, Fellini nos recuerda que en los años cuarenta el mejor trayecto para acceder a Cinecittà consistía en seguir la senda de los elefantes. El joven Fellini siguió, desde un tranvía, el camino de la ensoñación y llegó a Cinecittà para entrevistar a una diva. Como el circo de *Los clowns*, los estudios romanos fueron el espacio de la revelación de la ilusión. El estudio de cine fue para Fellini, como para el joven Orson Welles, el mayor tren eléctrico del mundo. En el presente, Cinecittà es una metáfora de su reinado, de sus dominios como demiurgo. Sin embargo, los estudios son un lugar bajo amenaza, en el que la práctica del arte cinematográfico debe convivir con la práctica de la publicidad. En los estudios, el creador Fellini recibe a unos periodistas de la televisión japonesa frente a los que evoca antiguos esplendores y plasma su idea del cine como trabajo de recreación del mundo.

En el interior del estudio de Cinecittà, Fellini dirige, como Guido Anselmi en *Fellini 8 1/2*, una obra que nunca acaba de materializarse, la adaptación cinematográfica de *América* de Franz Kafka[38]. Los operarios pintan el decorado, su ayudante de dirección busca rostros caricaturescos acordes al universo felliniano. *Entrevista* es una obra síntesis de todo lo autoreferencial, un trabajo en el que el juego de espejos entre la ficción y la realidad, o entre la obra y su construcción, funciona con gran perfección. La película certifica el deseo de Fellini de reescribir su *Block-notes di un regista* para convertirlo en un notable ejercicio de ensayo fílmico.

Fellini y su doble, Marcello Mastroianni, disfrazado del mago Mandrake en *Entrevista*.

---

[38] Después de haber descubierto a Kafka en 1941, Fellini intentará adaptarlo en diferentes ocasiones. Finalmente decide incluir *América* como obra en proceso de realizarse en *Entrevista*, como referencia a un articulo de Milan Kundera en *Le Messager européen* (nº 1, mayo 1987) en el que el novelista afirma que existe "una gran corriente (quizás la más importante del arte moderno) que va de Kafka a Fellini, que en vez de exaltar el mundo moderno (tal como lo hicieron Maïakovski o Fernand Léger), reproduce su imagen descuidada y penetrante".

Entrevista

Juego de espejos

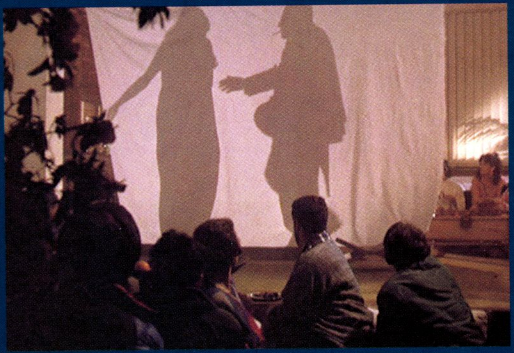
Al inicio de *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault recuerda que el gesto auténticamente moderno de la pintura de Velázquez reside en la sustitución de la representación por el dispositivo de la cosa representada. En el cine de Fellini, el creador suele transfigurarse en sus dobles para mostrar sus espacios de creación. A veces –en *Roma*, *Los clowns*, *Entrevista* y, en cierta medida, *Ensayo de orquesta*–, el propio Fellini se convierte en personaje. Entonces, la película adquiere el aire de un documental sobre el rodaje, en el que todo está controlado por la mirada del demiurgo.

Hay una larga escena de *Entrevista* en la que Fellini lleva al límite su juego pirandelliano con los espejos creativos. En ella, muestra sus cartas y reflexiona, con cierta voluntad testamentaria, sobre el tiempo perdido. La secuencia empieza en el momento en que Fellini prepara con su equipo la obra que nunca se realizará, la adaptación de *América* de Kafka. Marcello Mastroianni, disfrazado de Mandrake, aparece por una ventana. Su aparición posee un carácter ilusionista. El auténtico truco consiste en el gesto barroco del creador de mostrarnos su doble y compartir el mismo plano con él. El actor no es ni Guido Anselmi, ni Snaporaz, ni Pippo, sino el propio Marcello Mastroianni.

En el plató donde se rueda un *spot*, Fellini presenta Sergio Rubini a Marcello. El joven actor es en *Entrevista* el doble del cineasta en sus años de juventud. El creador aparece rodeado de sus criaturas y los tres se colocan en el asiento trasero de un coche. Abandonan Cinecittà y realizan un viaje por paisajes periféricos –el *no man's land* privilegiado por el cineasta–, acompañados por los nuevos *paparazzi* de la televisión japonesa. Viajan hasta Villa Pandora. En el transcurso del trayecto, los dobles de Fellini ocultan su imagen. El director asume, por momentos, su función de demiurgo y permanece en la penumbra.

En Villa Pandora vive Anita Ekberg. Como una auténtica diosa surge envuelta en una toalla, como si no pudiera desprenderse de su condición de mujer acuática. Está rodeada por sus perros. El joven Rubini ve a Anita como la diva, mientras que Marcello la observa apesadumbrado: su voluminosa figura certifica la crueldad del paso del tiempo.

La anfitriona ofrece vino y castañas a sus invitados. Mandrake/Marcello realiza un juego de magia y aparece una pantalla. Suenan los acordes de Nino Rota para *La dolce vita* y el mago invoca los viejos tiempos. La pantalla pasa a ser el espejo de lo perdido. El joven reportero Marcello baila con la sensual estrella sueca en el *cabaret* de *La dolce Vita*. La nostalgia se apodera de Anita, pero es cortada por el sarcasmo de Marcello que pide una *grappa* para rememorar los viejos tiempos. Anita se baña en las aguas de la Fontana de Trevi, mientras Marcello le pregunta quién es: una diosa, una madre o Eva. El cineasta, sus dobles, la mujer ideal y las imágenes del pasado se proyectan de modo especular. La escena acaba desvelándonos la condición del cine como arte de fantasmas capaz de embalsamar el tiempo perdido.



Página de la derecha:
Fellini al lado de Roberto Benigni delante del pozo de donde surgen voces misteriosas en *La voz de la luna*.

En los momentos finales, cuando los miembros del equipo se refugian de la lluvia bajo los plásticos, surge la amenaza. Los trabajadores del cine son atacados por un grupo de indios con antenas de televisión. Fellini nos advierte de que el mundo en el que ha reinado está siendo suplantado por un imperio más poderoso llamado televisión.

Mientras Fellini evoca su universo creativo, aparece de nuevo en *Entrevista* la figura de Marcello Mastroianni. Por primera vez, el creador y su criatura deciden compartir el plano. Frente a la recreación del glorioso Cinecittà de los años cuarenta, aparece la evocación de sus viejos esplendores. Como en *Ginger y Fred*, Marcello reencuentra a Anita Ekberg. Los años no perdonan, las arrugas y los kilos han transformado su cuerpo. El bello Marcello y la exuberante Anitona ven proyectados en una pantalla la escena de la Fontana de Trevi de *La dolce vita*. Nadie puede regresar del reino de los muertos, el cine y la juventud forman parte de otro tiempo. El naufragio se ha materializado.

El silencio

Enterrado el universo carnavalesco y caricaturesco, desvelado el lugar donde la ilusión se transforma en simulacro, catapultado en la nostalgia como vía de escape mientras el cine se convierte en un mundo agonizante, Fellini decide volver a una figura primigenia: los lunáticos. Su deseo consiste en observar si es posible crear un poco de poesía en medio de los tumultos del mundo contemporáneo. *La voz de la luna* (1990), inspirada en el texto *Il Poema dei lunatici* de Ermanno Cavazzoni, quiere ser un intento desesperado de búsqueda de la armonía en un presente desordenado. El protagonista, Ivo Salvini (Roberto Benigni), está atrapado por las voces que le hablan desde un pozo. Después realiza un recorrido fragmentario por una ciudad provinciana en la que se ha borrado todo residuo que remita a cualquier espacio de la memoria. Ivo se encuentra con otros lunáticos con los que comparte su desapego por lo real y la sospecha de que detrás de lo que vemos solo subsiste la farsa. Ivo busca, tal como ha hecho el visionario Fellini durante su carrera, alguna realidad escondida tras lo que creemos que estamos viendo. A pesar de sus soliloquios poéticos, fracasa en su intento. Ivo está condenado a ver la mujer ideal a través de un círculo y a contemplar

"Theut, Fellini y el Faraón", por Umberto Eco

"Sea como sea, Fellini es, sobre todo, un hombre de cine. Y sobre el cine, medio de expresión actualmente tan joven como la escritura en el tiempo de los faraones, se escucha decir, a menudo, que a pesar de pertenecer indudablemente al arte, es de todas las artes la que teje más vínculos con la realidad externa ya que, evidentemente, a partir del momento en que un autor inventa, lo hace a partir de lo que le propone la realidad: de los personajes, de los paisajes, de los colores y de los sonidos. Y si la realidad se encuentra ausente, el cine entonces, en lugar de construir el relato, debe recrearlo o, mejor, ponerlo en escena. Aunque los paisajes sean de cartón piedra y los personajes sean de aluminio (como el robot de *La guerra de las galaxias*, 1977), lo importante es crear alguna cosa prefílmica, alguna cosa que, antes de ser capturada (o mejor dicho deformada) por la cámara o por el montaje, haya pertenecido al orden de lo material, de lo orgánico, a la realidad tridimensional.

La idea de evocar todas estas cuestiones, que son probablemente las propias de un debutante ingenuo, está muy alejada de mis intenciones. Algunos teóricos ilustres ya han hablado con gran convicción del cine y de la "semiología de la realidad", pienso sobre todo en Pier Paolo Pasolini que defendió con mucha fe y hasta el final todas estas tesis. Sin ninguna duda, diría que Federico Fellini es el único cineasta que no ha cesado de repetir en todas sus películas, desde la primera hasta la última, en las mejores y en las que han acabado siendo silbadas por el público, que el cine (atrapado de forma ambigua por el registro de la realidad exterior) es sobre todo un arte de la memoria. Nuestros recuerdos, nuestros fantasmas y nuestras obsesiones siempre pueden ser explicadas a partir de los fundamentos de este arte.

Podríamos decir que ha habido muchos directores que han abordado el problema, pero de todos, creo que Fellini es el que se ha obstinado en ir más lejos en este punto. Parece como si hubiera vivido para redimir el cine de lo que le es exterior, la realidad profílmica, para demostrarnos que una determinada realidad, a pesar de todo lo que captura del mundo, acaba por ser un acto propio de la invención humana. Por tanto es posible llegar a encararse frente a un arte que es, antes que nada, el resultado de la reconstrucción de unos mundos interiores, por muy privados que sean. En este sentido la expresión "amarcord" no es únicamente el título de una de sus películas, es también el título de su *Opus Magnum*. Triplemente majestuoso, como el dios Theuth, navegando sobre su barco, Fellini siempre ha querido ir más allá de lo que el mundo exterior ha intentado imponer a su interioridad y a la voracidad de su nostalgia".

Umberto Eco,
"Theut, Fellini et le Pharaon".
El texto íntegro está publicado
en el libro de Ester Miro
y Mario Guaraldi,
Fellini della memoria,
Guaraldi-La Casa Usher,
Rimini, 1983.

cómo la inmadurez social de su país origina que siempre exista un loco dispuesto a disparar contra la luna.

En el interior de *La voz de la luna* parece como si algo se hubiera fragmentado irremediablemente. La ciudad está hecha a partir de retazos de otras ciudades posibles. Los intentos de recuperar la infancia a partir de la figura de una abuela sensual no tienen ningún poder de evocación. Los rituales provincianos, como la elección de Miss Farina, son patéticos y los acontecimientos, como la captura de la luna en un garaje, son retransmitidos en directo por una televisión panóptica que filtra todo lo real. En medio del imperio del caos, marcado por el ruido ensordecedor de las discotecas que ya no dejan escuchar el sonido de los violines, Fellini decide concluir su carrera con una súplica. A modo de testamento, pide que impere el silencio para poder llegar a entendernos mejor.

Algunos personajes grotescos duermen en el cementerio de *La voz de la luna.*

Presentada fuera de competición en el Festival de Cannes, la película tiene escaso éxito y cierta crítica acusa a Fellini de repetir los motivos visuales, sin la inspiración de antaño. El 29 de marzo de 1993, Fellini recibe el Oscar de Honor en Holywood y el 28 de junio, después de una breve estancia en Rimini, sufre un ataque cerebral que paraliza la parte izquierda de su cuerpo. El 1 de octubre, después de que se haya diagnosticado un cáncer a Giulietta Masina, él es hospitalizado en Roma. Muere el 31 de octubre y una capilla ardiente es instalada en el Estudio 5 de Cinecittà. Sesenta mil personas desfilan para rendirle un último homenaje. El 23 de marzo de 1994, muere Giulietta Masina.

El lunático Ivo Salvini (Roberto Benigni) en *La voz de la luna.*

Biografía

1920. Nace el 20 de enero. Es hijo de Ida Barbiani y de Urbano Fellini. Es el primogénito de la familia. Un año después nace su hermano Riccardo (1921) y en 1929 su hermana Maddalena.

1925. Va a la escuela de las Hermanas de San Vicenzo y prosigue sus estudios en la escuela primaria Teatini.

1930. Entra en el Gimnasio Liceo-Giulio Cesare, situado junto al Gran Hotel de Rimini. Su compañero de estudio es Luigi Benzi, conocido como Titta que se convierte en su amigo íntimo y es reencarnado en la ficción como el protagonista de *Amarcord*.

1936. En el transcurso de un campamento de la organización juvenil del Partido Fascista en Verrucchio, realiza una serie de caricaturas de los jóvenes participantes.

1937. Carlo Massa, propietario del cine Fulgor, le encarga una serie de caricaturas de actores americanos para atraer a los espectadores.

1938. Publica viñetas humorísticas en el semanario *La Domenica del Corriere* y trabaja como colaborador del seminario político-satírico florentino *Nerbini*.

1939. Marcha a Roma. Se inscribe en la facultad de derecho pero no se gradúa. Empieza a colaborar en el bisemanario humorístico *Marc'Aurelio*, con el que colabora hasta 1942. Gracias al cómico Ruggero Maccari conoce a Aldo Fabrizi. Empieza a trabajar como autor de gags para espectáculos de variedades y películas.

1940. Italia entra en la II Guerra Mundial. Empieza a trabajar en la radio, en programas humorísticos. Crea gags para la película *El pirata soy yo* de Mario Mattoli.

1942. Conoce a Giulietta Masina con la que se casa el 30 de octubre de 1943. Mientras trabaja en las oficinas de la (ACI), sociedad de Vittorio Mussolini, hijo del Duce, establece contacto con Roberto Rossellini.

1943. Participa en el guión de *Campo dei Fiori* de Mario Bonnard y *Vive... si te dejan* (L'ultima Carrozzella) de Mario Mattoli. Las tropas aliadas desembarcan en Sicilia.

1944. Después de la liberación de Roma abre un negocio de retratos y caricaturas, *The Funny Face Shop*. Roberto Rossellini le propone que trabaje en un proyecto sobre la ejecución a manos de las SS del cura Don Pietro Morosini; la idea es el germen de *Roma, ciudad abierta* en cuyo guión participa como ayudante de Sergio Amidei.

1945. El 22 de marzo es padre de un hijo, que vive solo dos semanas, por insuficiencia respiratoria.

1946. Participa en la preproducción y el guión de *Paisà*. Filma algunos planos del episodio florentino.

1947. Trabaja como guionista de algunas obras claves del cine italiano del período como *Il delitto di Giovanni Episcopo* y *Sin piedad* (Senza Pietà) de Alberto Lattuada.

1948. Participa como actor en *Il Miracolo*, uno de los dos episodios de *L'amore* de Roberto Rossellini. También interviene en la escritura de *In nome della legge* de Pietro Germi e *Il Mulino del Po* de Alberto Lattuada.

1949. Interviene en el guión y en el rodaje de *Francesco, giullare di Dio* de Roberto Rossellini.

1950. Figura entre los guionista de *Il camino della speranza* de Pietro Germi.

1951. Codirige con Alberto Lattuada *Luci del varietà*. Participa en el guión de *Europa 1951* de Roberto Rossellini y en *La ciudad se defiende* (La citta si defende) e *Il Brigante di Tacca del Lupo*, ambas de Pietro Germi. Empieza a dirigir su primer trabajo en solitario, *El jeque blanco*. La película es su primera colaboración con Nino Rota.

1953. Gana el León de Plata en la Mostra de Venecia por *Los inútiles*. Rueda el corto *Agenzia matrimoniale* que forma parte de la película colectiva *L'amore in città*.

1954. Dirige *La strada*, obra que se convierte en su primer gran éxito popular. Gana el León de Plata en la Mostra de Venecia y emprende una gran carrera internacional.

1955. Rueda *Almas sin conciencia*.

1956. Gana su primer Oscar, en la categoría de mejor película de habla no inglesa, por *La strada*. Filma *Las noches de Cabiria*.

1957. Gana su segundo Oscar por *Las noches de Cabiria*. Muere su padre Urbano Fellini. De la experiencia del duelo surge la escritura, con Tullio Pinelli, de *Viaggio con Anita*. El proyecto no se rueda y es retomado por Mario Monicelli en 1979.

1959. Filma *La dolce vita*.

1960. Gana la Palma de Oro del Festival de Cannes por *La dolce vita*. La película es nominada a los Oscar, pero sólo gana el Oscar al mejor vestuario para Piero Gherardi.

1961. Rueda el cortometraje *La tentación del Doctor Antonio* para la obra colectiva *Boccaccio 70*. Visita al psicoanalista Ernst Bernhard que lo introduce al mundo de Gustav J. Jung.

1962. Dirige *Fellini 8 1/2*.

1964. Gana el tercer Oscar por *Fellini 8 1/2*. Piero Gherardi gana un segundo Oscar como responsable del vestuario.

1965. Dirige *Giulietta de los espíritus*. Experimenta, bajo control médico, con el LSD. Empieza a escribir el guión de *Il viaggio di G. Mastorna* junto al escritor Dino Buzzati.

1967. Sufre un colapso que lo lleva a las puertas de la muerte y es internado durante un mes en una clínica. Renuncia a filmar *Il viaggio di G. Mastrona*. Escribe el texto autobiográfico *La Mia Rimini*. Rueda el episodio *Toby Dammit* de la película colectiva *Historias extraordinarias*.

1968. Rueda para la cadena televisiva americana NBC *Block-notes di un regista*.

1969. Filma *Fellini-Satiricón*, libremente inspirado en la obra homónima de Petronio.

1970. Aparece interpretándose a sí mismo en la película de Paul Mazursky *El fabuloso mundo de Alex* (Alex in Wonderland). Dirige para la RAI *Los clowns*.

1971. Rueda *Roma* y reconstruye partes de la ciudad en los estudios de Cinecittà.

1972. Rueda *Amarcord*.

1974. Gana el cuarto Oscar a la mejor película de habla no inglesa por *Amarcord*. La película se convierte en un gran éxito internacional. Aparece como actor, interpretándose a sí mismo, en *Una mujer y tres hombres* (C'eravamo tanto amati) de Ettore Scola.

1975. Empieza el rodaje de *El Casanova de Federico Fellini* en los estudios de Cinecittà. El rodaje es largo y costoso.

1977. Estrena *El Casanova de Federico Fellini*, sin obtener el reconocimiento esperado. Empieza a preparar *La ciudad de las mujeres*.

1978. Dirige para la RAI *Ensayo de orquesta*. Su preestreno tiene lugar en el Palacio del Quirinale de Roma, frente a las máximas autoridades políticas italianas. La película provoca un encendido debate político.

1979. Muere el compositor Nino Rota, con el que ha trabajado desde sus inicios. Rueda *La ciudad de las mujeres*. Su estreno es recibido con frialdad por parte de ciertos sectores de la crítica.

1980. Publica en Einaudi el libro *Fare un film*.

1982. Dirige *Y la nave va*, en coproducción con Francia, después de tener grandes dificultades para levantar el proyecto en su país, debido a la crisis del cine italiano. La película vuelve a ganar la confianza de ciertos sectores de la crítica.

1983. Aparece interpretándose a sí mismo en *Il tassinaro* de Alberto Sordi.

1984. Dirige un *spot* publicitario para Campari. Muere su madre Ida Barbiani. Entra en contacto en México con el escritor Carlos Castaneda.

1985. Dirige *Ginger y Fred*. Empieza una batalla contra el imperio televisivo de Silvio Berlusconi. Vuelve a sufrir un colapso circulatorio. Recibe el León de Oro por su carrera.

1986. Rueda *Entrevista*.

1987. Publica en *Il Corriere della Sera* el relato *Il viaggio a Tulum*, sobre su búsqueda del escritor Carlos Castaneda. Realiza un *spot* para Barilla. *Entrevista* recibe una cálida ovación en su *première* en el Festival de Cannes.

1988. Publica en Mondadori el libro *Un regista a Cinecittà*.

1989. Rueda *La voz de la luna*, su última película.

1990. Recibe en Tokio el *Praemium Imperiale*, equivalente al premio Nobel de extremo oriente. Presentación en Cannes de *La voz de la luna*, sin éxito de crítica.

1991. Lucha para impedir que la ley confirme el derecho de las redes televisivas a interrumpir con anuncios publicitarios las películas que emite. Supervisa los dibujos de Milo Manara de *Il viaggio a Tulum*.

1992. Vuelve a trabajar con Milo Manara en la adaptación en cómic de *Il viaggio di G. Mastorna*. Realiza un anuncio publicitario para el Banco de Roma.

1993. Recibe un Oscar honorífico de Hollywood al conjunto de su carrera. Sufre un ataque cerebral el mes de agosto en Rimini. Vuelve a sufrir otro ataque en Roma, donde el 31 de octubre muere en el hospital Policlínico. La capilla ardiente se instala en el Estudio 5 de Cinecittà.

1994. El 23 de marzo fallece Giulietta Masina.

Filmografía

LUCI DEL VARIETÀ 1950

Directores Alberto Lattuada, Federico Fellini. **Guión** Federico Fellini, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, con la colaboración de Ennio Flaiano. **Argumento** Federico Fellini. **Fotografía** Otello Martelli. **Música** Felice Lattuada. **Escenografía** Aldo Buzzi. **Montaje** Mario Bonotti. **Producción** Bianca Lattuada, Federico Fellini, para Capitolium Films. **Duración** 1h 40. Blanco y negro. Con Carla Del Poggio (Liliana "Lilly" Antonelli), Peppino De Filippo (Checco Dalmonte), Giulietta Masina (Melina Amour).

Liliana se une a una pequeña compañía de variedades. La chica triunfa bajo la mirada celosa del su director, Checco. Al final, Liliana recibe un contrato para trabajar en Roma, mientras la compañía debe proseguir con su vida ambulante.

EL JEQUE BLANCO (LO SCEICCO BIANCO) 1952

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, a partir de una idea de Michelangelo Antonioni. **Fotografía** Arturo Gallea. **Música** Nino Rota. **Escenografía** Raffaello Tolfo. **Montaje** Rolando Benedetti. **Producción** Luigi Rovere. **Duración** 1h 25. Blanco y negro. Con Alberto Sordi (Fernando Rivoli), Brunella Bovo (Wanda Giardino), Leopoldo Trieste (Ivan Cavalli), Giulietta Masina (Cabiria).

Wanda e Ivan están en Roma de viaje de novios. Fascinada por el mundo del espectáculo, Wanda se pierde y va al buscar a su héroe de ficción al rodaje de una fotonovela.

LOS INÚTILES (I VITELLONI) 1953

Guion Federico Fellini, Ennio Flaiano, a partir de una idea de Tullio Pinelli. **Fotografía** Otello Martelli, Luciano Trasatti, Carlo Carlini. **Música** Nino Rota. **Escenografía** Mario Chiari. **Montaje** Rolando Benedetti. **Director de producción** Luigi Giacosi. **Producción** PEG-Film Cité Film. **Duración** 1h 43. Blanco y negro. Con Franco Interlenghi (Moraldo), Alberto Sordi (Alberto), Franco Fabrizi (Fausto), Leopoldo Trieste (Leopoldo) y Riccardo Fellini (Riccardo).

En una pequeña ciudad provinciana cinco amigos pasan las horas en los cafés. Fausto, que está casado, juega al playboy*, Alberto vive acomplejado y Leopoldo sueña con triunfar como poeta.*

AGENZIA MATRIMONIALE 1953

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli. **Fotografía** Gianni Di Venanzo. **Escenografía** Gianni Polidori. **Música** Mario Nascimbene. **Montaje** Eraldo Da Roma. **Producción** Cesare Zavattini. **Duración** 16 min. Blanco y negro. Con Antonio Cifariello, Livia Venturini.

Un joven periodista lleva a cabo una investigación sobre las agencias matrimoniales. Cuarto episodio de la película L'amore in città.

LA STRADA (LA STRADA) 1954

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, con la colaboración de Ennio Flaiano. **Fotografía** Otello Martelli. **Música** Nino Rota. **Escenografía** Mario Ravasco. **Montaje** Leo Catozzo. **Producción** Dino de Laurentiis, Carlo Ponti. **Duración** 1h 43. Blanco y negro. Con Giulietta Masina (Gelsomina), Anthony Quinn (Zampanó), Richard Basehart (Il "Matto").

Zampanó, un forzudo, compra a Gelsomina, una joven ingenua e ignorante. Un día, ella conoce a Il "Matto", un equilibrista que está en litigio permanente con Zampanó. En una pelea, Zampanó mata a Il "Matto" y Gelsomina queda conmocionada.

ALMAS SIN CONCIENCIA (IL BIDONE) 1955

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, con la colaboración de Brunello Rondi. **Fotografía** Otello Martelli. **Música** Nino Rota. **Montaje** Mario Serandrei, Giuseppe Vari. **Escenografía** Dario Cecchi. **Producción** Titanus, SGC. **Duración** 1h 44. Blanco y negro. Con Broderick Crawford (Augusto), Richard Basehart (Picasso), Franco Fabrizi (Roberto), Giulietta Masina (Iris).

Tres miserables estafadores, Augusto, Picasso y Roberto, se disfrazan de clérigos para robar a los pobres.

LAS NOCHES DE CABIRIA (LE NOTTI DI CABIRIA) 1957

Guión Federico Fellini. **Adaptación** Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. **Diálogos adaptados en dialecto romano** Pier Paolo Pasolini. **Fotografía** Aldo Tonti, Otello Martelli. **Música** Nino Rota. **Escenografía y vestuario** Piero Gherardi. **Montaje** Leo Catozzo. **Producción** Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma), Les Films Marceau (París). **Duración** 1h 50. Blanco y negro. Con Giulietta Masina (Cabiria), François Périer (Oscar D'Onofrio), Franca Marzi (Wanda), Dorian Gray (Jessy), Amedeo Nazzari (Alberto Lazzari).

Cabiria es una prostituta que sueña con un gran amor. En su peregrinaje se cruza con un actor que la rechaza y con Oscar, un joven que parece interesarse por su buen corazón.

LA DOLCE VITA (LA DOLCE VITA) 1960

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. **Fotografía** Otello Martelli. **Música** Nino Rota. **Montaje** Leo Catozzo. **Escenografía y vestuario** Piero Gherardi. **Producción** Giuseppe Amato para Riama Film (Roma), Gray-Film y Pathé Consortium Cinéma (París). **Duración** 2h 58. Blanco y negro. Con Marcello Mastroianni (Marcello Rubini), Anita Ekberg (Sylvia), Anouk Aimée (Maddalena), Magali Noël (Fanny), Lex Barker (Robert), Alain Cuny (Steiner), Annibale Ninchi (el padre de Marcello).

Marcello es un periodista de la jet-set *mundana de Roma. Durante su recorrido por la ciudad se cruza, entre otros, con una estrella de Hollywood, con un intelectual que acaba asesinando a sus hijos y con su padre provinciano.*

LA TENTACIÓN DEL DOCTOR ANTONIO (LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO) 1962

Guión Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. **Fotografía** Otello Martelli. **Música** Nino Rota. **Montaje** Leo Catozzo. **Escenografía** Piero Zuffi. **Producción** Carlo Ponti, para Cineriz, Francinex y Gray-Film. **Duración** 54 min. Con Peppino De Filippo (Antonio), Anita Ekberg (La mujer).

El doctor Antonio se irrita porque frente de su casa han instalado un gran cartel en el que una mujer sensual promueve el consumo de leche. Segundo episodio de Boccacio 70.

FELLINI 8 1/2 (OTTO E MEZZO) 1963

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. **Fotografía** Gianni Di Venanzo. **Escenografía y vestuario** Piero Gherardi. **Música** Nino Rota. **Montaje** Leo Catozzo. **Producción** Angelo Rizzoli, para Cineriz y Francinex. **Duración** 1h 54. Blanco y negro. Con Marcello Mastroianni (Guido Anselmi), Anouk Aimée (Luisa), Sandra Milo (Carla), Claudia Cardinale (Claudia), Rossella Falk (Rossella), Barbara Steele (Gloria), Edra Gale (La Saraghina).

Guido atraviesa una fuerte crisis creativa. Mientras busca una fuente de inspiración para su nueva película se sumerge en sus recuerdos, en sus sueños, en sus fantasmas, y en sus alucinaciones.

GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS (GIULIETTA DEGLI SPIRITI) 1965

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. **Fotografía** Gianni Di Venanzo. **Música** Nino Rota. **Escenografía y vestuario** Piero Gherardi. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Producción** Angelo Rizzoli, para Rizzoli Film, Francoriz Production. **Duración** 2h 09. Con Giulietta Masina (Giulietta), Sandra Milo (Susy, Iris, Fanny), Mario Pisu (Giorgio), Valentina Cortese (Valentina).

Giulietta vive una existencia típicamente burguesa. Su marido la engaña y ella intenta dar forma a los fantasmas que ha reprimido.

TOBY DAMMIT (TOBY DAMMIT) 1968

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi, a partir de *Never Bet the Devil Your Heard - A Tale with a Morale*, cuento de Edgar Allan Poe. **Fotografía** Giuseppe Rotunno. **Música** Nino Rota. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Diseño de producción** Piero Tosi. **Producción** Alberto Grimaldi, Raymond Eger, para PEA (Roma), Les Films Marceau, Cocinor (París). **Duración** 37 min. Con Terence Stamp (Toby Dammit), Salvo Randone (Padre Spagna), Antonia Pietrosi (la actriz).

Toby Dammit, un actor americano, viaja a Roma. Su viaje acaba convirtiéndose en un trayecto espectral hacia la muerte. Tercer episodio de Historias extraordinarias.

BLOCK-NOTES DI UN REGISTA 1968

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi. **Fotografía** Pasquale de Santis. **Música** Nino Rota. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Escenografía y vestuario** Piero Gherardi. **Producción** Peter Goldfard, para N.B.C. Production International Corporation. **Duración** 60 min. Con Federico Fellini, Guilietta Masina, Marcello Mastroianni, Caterina Boratto, Marina Boratto.

Frente a los decorados de Il viaggio di G. Mastorna, *Fellini reflexiona sobre la obra abandonada y sobre el film que proyecta realizar,* Fellini-Satiricón.

FELLINI-SATIRICÓN (SATYRICON) 1969

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi, con la colaboración de Brunello Rondi, a partir de la obra de Petronio. **Fotografía** Giuseppe Rotunno. **Música** Nino Rota. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Escenografía y vestuario** Danilo Donati. **Producción** Alberto Grimaldi, para PEA (Roma) y United Artist (París). **Duración** 2h 18. Con Martin Potter (Encolpio), Hiram Keller (Ascilto), Max Born (Gitone), Mario Romagnoli (Trimalchione), Magali Noël (Fortunata).

Encolpio se siente frustrado porque su amante Gitone ha ido a parar a los brazos de su amigo Ascilto. La búsqueda del amante, su pérdida y el encuentro con su rival marcan sus desplazamientos por una Roma decadente.

LOS CLOWNS (I CLOWNS) 1970

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi. **Fotografía** Dario di Palma. **Música** Nino Rota. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Escenografía** Danilo Donati. **Producción** Federico Fellini, Elio Scardamaglia, Ugo Guerra, para RAI-Radio Televisione Italiana (Roma), O.R.T.F. (París), Bavaria Films (Munich), Compagnia Leone Cinematografica (Roma). **Duración** 1h 33. Con Federico Fellini, Liana Orfei, Franco Migliorini, Anita Ekberg, Tristan Remy, Charlie Rivel.

El niño Fellini evoca el descubrimiento del circo y la magia de los payasos en Rimini. El adulto Fellini realiza un documental sobre la muerte del circo.

ROMA (ROMA) 1972

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi. **Fotografía** Giuseppe Rotunno. **Música** Nino Rota. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Escenografía y vestuario** Danilo Donati. **Producción** Turi Vasile, para Ultra Film (Roma), Les Productions Artistes Associés (París). **Duración** 1h 59. Con Peter Gonzales (Fellini), Fiona Florence (Dolores), Marne Maitland (guía de las catacumbas).

En la escuela de Rimini, el maestro cuenta historias sobre la mítica Roma. El joven Fellini llega a Roma en la posguerra, y conoce sus teatros y sus prostíbulos. El cineasta Fellini rueda un documental sobre Roma donde muestra la Roma invisible.

AMARCORD (AMARCORD) 1973

Guión Federico Fellini, Tonino Guerra, a partir de una idea de Federico Fellini. **Fotografía** Giuseppe Rotunno. **Música** Nino Rota. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Escenografía y vestuario** Danilo Donati. **Producción** Franco Cristaldi, para FC Produzioni (Roma) y PECF (París). **Duración** 2h 07. Con Bruno Zanin (Titta Biondi), Pupella Maggio (la madre de Titta), Armando Brancia (el padre de Titta), Stefano Proietti (el hermano de Titta), Magali Noël (la Gradisca).

Crónica de un año en la vida de la pequeña ciudad provinciana de Rimini, en la costa Adriática. El fascismo domina la vida política y los adolescentes se dedican a fantasear con sus sueños sexuales.

EL CASANOVA DE FEDERICO FELLINI (IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI) 1976

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi, inspirado libremente en las *Memorias* de Giacomo Casanova. **Fotografía** Giuseppe Rotunno. **Música** Nino Rota. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Escenografía y vestuario** Danilo Donati. **Producción** Alberto Grimaldi, para PEA. **Duración** 2h 50 (Italia), 2h 30 (Francia). Con Donald Sutherland (Giacomo Casanova), Margaret Clementi (Sor Maria Maddalena), Cecily Browne (la Marquesa d'Urfé), Tina Aumont (Enrichetta).

Giacomo Casanova es encarcelado por escándalo en Venecia. Se fuga de la cárcel y lleva a cabo un largo viaje por las cortes europeas.

ENSAYO DE ORQUESTA (PROVA D'ORCHESTRA) 1978

Guión Federico Fellini, con la colaboración de Brunello Rondi. **Fotografía** Giuseppe Rotunno. **Música** Nino Rota. **Escenografía** Dante Ferretti. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Producción** RAI, Daimo Cinematografica (Roma), Albatros Produktion (Munich). **Duración** 1h 10. Con Balduin Bass (el director de orquesta), Clara Colosimo (la harpista), Elisabeth Labi (la pianista), Federico Fellini (voz del entrevistador).

En el transcurso de un ensayo, un grupo de músicos se rebela contra el poder tiránico del director de orquestra.

LA CIUDAD DE LAS MUJERES (LA CITTÀ DELLE DONNE) 1980

Guión Federico Fellini, Bernardino Zapponi, con la colaboración de Brunello Rondi. **Fotografía** Giuseppe Rottuno. **Música** Luis Bacalov. **Escenografía** Dante Ferretti. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Producción** Franco Rossellini, Renzo Rossellini, Daniel Toscan du Plantier, para Opera Film Produzione (Roma), Gaumont International (París). **Duración** 2h 25. Con Marcello Mastroianni (Snaporaz), Ettore Manni (Katzone), Anna Prucnal (mujer de Snàporaz), Bernice Stegers (la mujer del tren).

En un trayecto en tren un hombre sueña que desea a una mujer. Perdido en un mundo onírico llega hasta un lugar dominado por las mujeres.

Y LA NAVE VA (E LA NAVE VA) 1983

Guión Federico Fellini, Tonino Guerra. **Fotografía** Giuseppe Rotunno. **Música** Gianfranco Plenizio. **Escenografía** Dante Ferretti. **Montaje** Ruggero Mastroianni. **Producción** Franco Cristaldi, para RAI-Radiotelevisione Italiana, VIDES Produzione (Roma), Gaumont (París). **Duración** 2h 12. Con Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari), Victor Poletti (Aureliano Fuciletto), Peter Cellier (Sir Reginald Dongby), Pina Bausch (la princesa Lherimia).

En los albores de la gran guerra, un grupo de personajes del mundo de la ópera emprenden un viaje en una nave para depositar las cenizas de una diva.

GINGER Y FRED (GINGER E FRED) 1985

Guión Federico Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinelli. **Fotografía** Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri. **Música** Nicola Piovani. **Escenografía** Dante Ferretti. **Montaje** Nino Baragli, Ugo de Rossi, Ruggero Mastroianni. **Producción** Alberto Grimaldi, Revcom Films, Les Films Ariane, France 3 Cinéma, Stella Films. **Duración** 1h 43. Con Giulietta Masina (Amelia), Marcello Mastroianni (Pippo), Franco Fabrizi (el presentador).

Amelia y Pippo se encuentran al cabo de muchos años para volver a imitar a Ginger Rogers y Fred Astaire en un show *televisivo.*

ENTREVISTA (INTERVISTA) 1987

Guión Federico Fellini, con la colaboración de Gianfranco Angelucci. **Fotografía** Tonino Delli Colli. **Escenografía** Danilo Donati. **Música** Nicola Piovani. **Montaje** Nino Baragli. **Producción** Ibrahim Moussa, para Aljosha Productions, Fernlyn, RAI UNO, Cinecittà. **Duración** 1h 53. Con Sergio Rubini (el joven Fellini), Maurizio Mein (el ayudante de del director), Lara Wendel (la esposa), Federico Fellini, Anita Ekberg y Marcello Mastroianni como ellos mismos.

Fellini es entrevistado por unos periodistas japoneses mientras prepara en los estudios de Cinecittà una adaptación de América *de Kafka.*

LA VOZ DE LA LUNA (LA VOCE DELLA LUNA) 1990

Guión Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni, inspirado en *Il poema dei lunatici* de Ermanno Cavazzoni. **Fotografía** Tonino Delli Colli. **Música** Nicola Piovani. **Escenografía** Dante Ferretti. **Montaje** Nino Baragli. **Producción** Mario y Vittorio Cecchi Gori, para Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Films A2, La Sept Cinèma, Cinémax, RAI UNO. **Duración** 1h 58. Con Roberto Benigni (Ivo Salvini), Paolo Villaggio (prefecto Gonnella), Marisa Tomasi (Marisa, "la locomotora"), Nadia Ottaviani (Aldina Ferruzzi).

Ivo Salvini oye extrañas voces desde un pozo. Las voces lo llevan a una ciudad en la que un personaje acaba atrapando la luna y encerrándola en un garaje.

Bibliografía Selectiva

Libros de Fellini

FELLINI, Federico, *Apuntes: recuerdos y fantasías*, El Aleph Editores, Barcelona, 1987.

FELLINI, Federico, *Cinecittà*, Mondadori, Milán, 1988.

FELLINI, Federico, *Giulietta*, Anagrama, Barcelona, 1990.

FELLINI, Federico, *Fellini por Fellini*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990.

FELLINI, Federico, *Les Propos de Fellini*, Ramsay Poche cinéma, París, 1993.

FELLINI, Federico y MANARA, Milo, *Viaje a Tulum*, New Cómic, Madrid, 1994.

FELLINI, Federico y MANARA, Milo, *El viaje de G. Mastorna*, Ediciones B, Barcelona, 1996.

FELLINI, Federico y SIMENON, Georges, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, Editions des Cahiers du cinéma, París, 1998.

FELLINI, Federico, *Hacer una película*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

Libros sobre Fellini

AGEL, Henri, *Fellini*, Etudes Cinématographiques n° 3-4, Lettres Modernes, París, 1960.

ALFIERI, Carlos, *Federico Fellini*, Rueda J.M., Madrid, 1996.

BAXTER, John, *Fellini: biografía*, Ediciones B, Barcelona, 1994.

BISPURI, Ennio, *Federico Fellini, il sentimento latino della vita*, Il Ventaglio, Roma, 1981.

BONDANELLA, Peter, *Federico Fellini, Essays in Criticism*, New York University Press, New York, 1978.

CANGA, Manuel Ángel, *La dolce vita. Federico Fellini (1959-60)*, Ediciones Octaedro, Barcelona, 2004.

CHANDLER Charlotte, *Yo, Fellini*, Seix Barral, Barcelona, 1995.

COLON, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*, Alfar, Sevilla, 1994.

COLON, Carlos, *Rota-Fellini*, Universidad, Sevilla, 1981.

COSTANTINI, Costanzo, *Fellini: les cuento de mí*, Sexto Piso, Madrid, 2006.

GRAU, Jordi, *Fellini desde Barcelona*, Àmbit Servicios Editoriales, Barcelona, 1985.

GRAZZINI, Giovanni, *Algún día haré una bella historia de amor: conversaciones con Fellini*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

HUGHES, Eileen Lanouette, *En el rodaje del Satiricón de Fellini: diario entre bastidores*, Sedmay, Madrid, 1977.

KEZICH, Tullio, *Fellini: la vida y las obras*, Tusquets Editores, Barcelona, 2007.

LATORRE, José María, *El Padrino II/La dolce vita*, Dirigido por, Barcelona, 1996.

MOLLICA, Vincenzo, *Fellini mon ami*, Anatolia, Editions du Rocher, Condé sur Noireau, 2002.

PECORI, Franco, *Federico Fellini*, Il Castoro Cinema, Firenze, 1974.

PEDRAZA, Pilar y LOPEZ GANDIA, Juan, *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, 1999.

PIERI, Françoise, *Federico Fellini, conteur et humoriste 1939-1942*, Institut Jean Vigo, Perpignan, 2000.

RISET Jacqueline, *Fellini. Le chiek blanc, l'annoce fait à Federico*, Adam Biro, París, 1990.

SANTAMARINA, Antonio (ed.), *El camino del cine europeo II: cuatro miradas: Lang, Eisenstein, Bresson, Fellini*, Artyco, Pamplona, 2005.

VERDONE, Mario, *Federico Fellini*, Il Castoro Cinema , Milano, 2004.

WIEGAND, Chris, *Federico Fellini, Filmographie complète*, Taschen, 2003.

ZAPONNI, Bernardino, *Mon Fellini*, Editions de Fallois, París, 2003.

DVD

Editados por Avalon/FNAC: *La strada*; *Giuletta de los espíritus*; *Entrevista*.

Editados por Filmax Home Video: *Almas sin conciencia*; *La tentación del Doctor Antonio* (episodio de *Boccaccio 70*); *El Casanova de Federico Fellini*.

Editados por Manga Films: *Ensayo de orquesta*; *Y la nave va*.

Editados por Sherlock Films: *Toby Dammit* (episodio de *Historias extraordinarias*); *La ciudad de las mujeres*.

Editado por Sogemedia: *Las noches de Cabiria*.

Editados por Suevia Films: *Los inútiles*; *La dolce vita*; *Giuletta de los espíritus* (editada como *Julieta de los espíritus*); *Ginger y Fred*.

Editado por Warner Home Video: *Amarcord*.

Además, Suevia Films ha editado el documental *Federico Fellini: el maestro*.

Agradecimientos

A Claudine Paquot y Pedro Medina, por su lectura atenta de las respectivas versiones francesa y española del texto. A Carlos Losilla, Imma Merino, Jaime Pena, Jean Michel Frodon, Marta Sureda, Pere Parramón, Alexia Renard, Marien-Neveu Agero y los amigos del cine Truffaut de Girona por su ayuda. A Esther, Irene y Alicia por constituir mi particular ciudad de las mujeres.

Fuentes iconográficas
Colección *Cahiers du cinéma*: p. 2, 3, 6, 8-9, 11, 17, 20 (abajo), 27, 28 (derecha), 31, 33, 34, 35 (arriba), 36-37, 40 (arriba), 47, 60 (abajo), 78-79, 80, 81, 82, 83, 87.
Colección Cinémathèque française: p. 10, 13 (arriba), 16, 18, 20 (arriba), 21, 23, 24-25, 26, 29, 35 (abajo), 38, 41 (arriba), 42-43, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60 (arriba), 61, 62-63, 64, 66 (abajo), 67, 68-69, 70, 72, 73, 75, 76, 89, 90.
Colección Ennio Flaiano, Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga: p. 65.

Créditos fotográficos
Federico Fellini: p. 13 (abajo), 15, 65.
Osvaldo Civirani (*Luci del varietà*): p. 20.
The Associated Press (*Giulietta de los espíritus, Historias extraordinarias*): p. 21, 90.
RKO Radio Picture Radio/Keith/Orpheum (*Los inútiles*): p. 24-25, 26, 27.
Vincenzo Mollica: p. 28 (izquierda).
Carlo Ponti-De Laurentiis (*La strada*): p. 28 (derecha), 29.
Dino De Laurentiis/Les Films Marceau (*Las noches de Cabiria*): p. 18, 34, 35, 36-37, 50 (arriba).
Italy's News Photos/Cineteca Comunale di Bologna (*La strada*): p. 30.
G.B. Poletto (*Almas sin conciencia*): p. 31, 33.
Pierluigi/Cineteca Comunale di Bologna (*La dolce vita*): p. 40, 41 (arriba), 42-43, 50 (abajo), 51 (arriba).
Courtesy of Warner Bros. Pictures/Pierluigi/Cineteca communale di Bologna/PECF (*Amarcord*) : p. 66.
Diogenes Verlag A.G. Zurich (*La dolce vita*): p. 41 (abajo).
Paul Ronald (*Fellini 8 1/2*): p. 8-9, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 51 (abajo).
Cineteca comunale di Bologna (*Fellini-Satiricón*): p. 57.
RAI/Radio Televisione Italiana (*Los clowns*): p. 58.
Courtesy of Warner Bros. Pictures/PECF (*Amarcord*): p. 64, 67, 68-69.
Tazio Secchiaroli/Gaumont/Praturion, Pierluigi (*La ciudad de las mujeres*): p. 76.
Photo Studio Cattarinich (*La ciudad de las mujeres*): p. 77.
Laurent Montlau/Aljosha/Cinecittà/Rai Uno Radiotelevisone Italiana/Fernlyn (*Entrevista*): p. 2, 82, 83, 85.
Enrica Salfari/Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica/Films A2/La Sept Cinéma/Cinémax/Rai Uno Radiotelevisione Italiana (*La voz de la luna*): p. 87, 89.
Revue 420: p. 14.
Organizzazione Film Internazionale (*Paisà*): p. 16.
Rizzoli Films (*Giulietta de los espíritus*): p. 52, 53.
Les Films Marceau/Produzioni Europee Associati/Cocinor (*Historias extraordinarias*): p. 54.
Les Productions Artistes Associés/Produzini Europee Associati (*Fellini-Satiricón*): p. 55, 56.
Produzioni Europee Associati (*El Casanova de Federico Fellini*): p. 70, 72, 73.
Bavaria Films/Compagnia Leone Cinematografica/Radiotelevisione Italiana/I.N.A (*Los clowns*): p. 59.
Les Productions Artistes Associés/Produzini Europee Associati/Ultra Film (*Roma*): p. 60, 61, 62-63.
Vides Cinematografica/Radiotelevisione Italiana/Société des Etablissements L. Gaumont/Films A2/Societa Investimenti Milanese (S.I.M.) (*Y la nave va*): p. 78-79, 80.
France 3 Cinéma/Les Films Ariane/Produzioni Europee Associati (PEA)/ Radiotelevisione Italiana/Revcom Films/Stella Films (*Ginger y Fred*): p. 81.
Todos los derechos reservados: p. 3, 6, 10, 11, 12, 13 (arriba), 17, 23, 44, 75.

A pesar de la labor de documentación realizada por *Cahiers du cinéma*, es posible que ciertos derechos de las ilustraciones de este libro no hayan podido identificarse. Quienes los detenten bien pueden aceptar sus excusas o entrar en contacto con ellos.

FEDERICO FELLINI

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

El nombre de Federico Fellini, el director de los cuatro Oscar, esta asociado a la edad de oro del cine italiano, e incluso al cine mismo. Cineasta demiurgo, su universo, entre realidad y ficción, esta profundamente ligado a la cultura, e incluso al inconsciente colectivo de la sociedad italiana. Empieza en los años cuarenta al lado de Rossellini en la esfera de influencia del neorrealismo, y conoce su primer gran éxito con *La strada* en 1954, en la cual su actriz fetiche y mujer en la vida, Giulietta Masina, tiene el inolvidable papel del *clown* triste Gelsomina. En los años sesenta y setenta se encadenan los más grandes éxitos populares y críticos. Con *La dolce vita*, Fellini entra de lleno en la modernidad. La escena en la que Marcello Mastroianni y Anita Ekberg se abrazan en las aguas de la Fontana de Trevi se ha convertido en sinónimo de seducción en el mundo entero. La influencia del psicoanálisis esta clara en *Fellini 8 1/2*, en la que el personaje del cineasta encarnado por Mastroianni funciona como el doble fantasmal de Fellini mismo. Siguen *Roma* y *Amarcord*, películas oníricas, entre mito y caricatura, con un fondo de nostalgia y de crisis de civilización. En fin, en los años ochenta, Y *la nave va*, *Ginger y Fred* y *Entrevista* evocan con melancolía la muerte del cine. Creador de universos barrocos exuberantes, enamorado de las mujeres voluptuosas, este visionario alcanza lo universal ya que consigue, a través de sus propios deseos y obsesiones, dar cuerpo al hombre moderno con todas sus contradicciones.

Àngel Quintana enseña historia y teoría del cine en la Universidad de Girona (España). Es también crítico de cine en *Cultura/s* (suplemento cultural de *La Vanguardia*) y en *El Punt*, así como en la edición española de los *Cahiers du cinéma*.

9 788498 159578

Precio conjunto. El libro y el DVD no se pueden vender por separado

EL PAÍS

Telefónica

CAHIERS DU CINEMA

Metro Goldwyn Mayer

MGM DVD

FELLINI
ROMA

FELLINI'S ROMA

Roma

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

Federico **Fellini**

N° 7

Telefonica

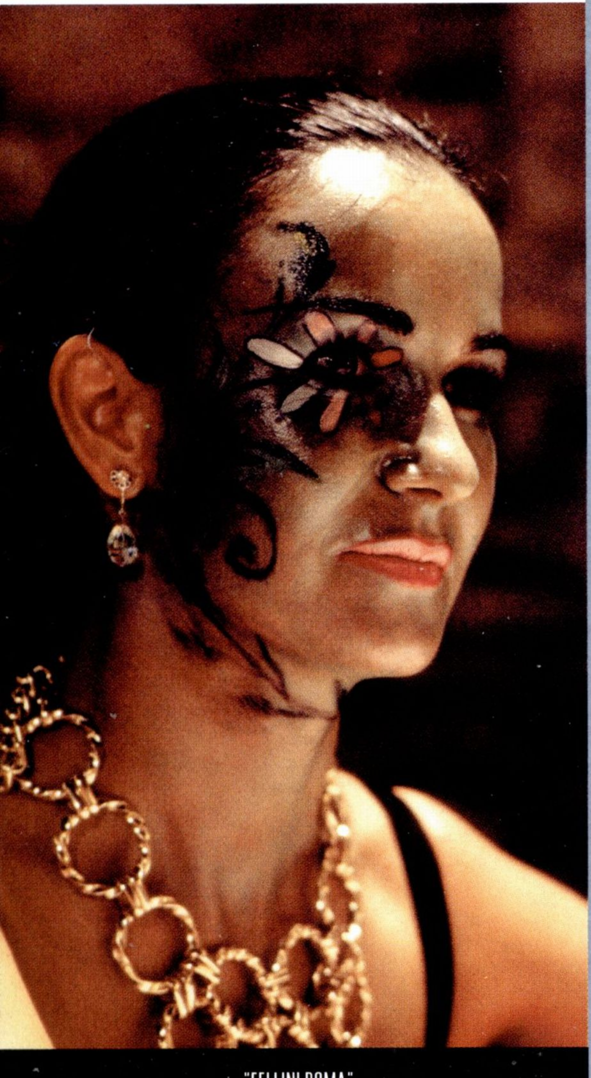
EL PAÍS

EL PAÍS

1972

Federico **Fellini**

Roma



Durante la infancia de Fellini, Roma fue un mito acuñado por la escuela, la historia y el arte. Años más tarde, en su adolescencia, Fellini conocerá una Roma muy distinta, más vital y embriagadora. A ella dedicará, durante su madurez, un documental que indaga en el lado más oculto de la ciudad.

Si en *Amarcord era Rimini*, en Roma será la capital italiana el objeto de los recuerdos de Fellini. A partir de ellos construye un retrato caleidoscópico que mezcla el documental con la ficción y conjuga el pasado con el presente. No se trata, por lo tanto, de un retrato al uso, sino más bien de una indagación muy personal que, aun mostrando el lado más prosaico de la realidad, se recrea buscando las huellas del mito en la memoria, en las calles y en las gentes. Fellini pone su cámara al servicio de Roma y su leyenda como único antídoto contra el paso del tiempo, el otro protagonista de la película.

"FELLINI ROMA"
Guión de FEDERICO FELLINI y BERNARDINO ZAPPONI
Una producción de ULTRA FILM. Una Coproducción de
ITALO-FRANCESE-ULTRA FILM
LES PRODUCTIONS ARTISTES ASSOCIES S.A.

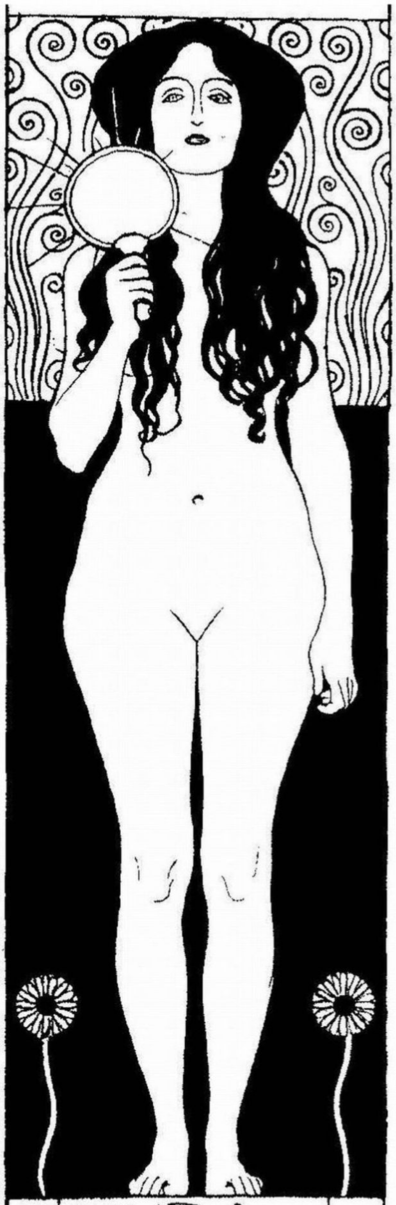
T.O.: Roma / Italia-Francia / 1972 / Color / 114 min. aprox. / Sonido: Castellano Mono /Francés Mono / Alemán Mono / Italiano Mono. Subtítulos: Castellano, Francés, Finés, Sueco, Noruego, Danés, Portugués, Húngaro, Griego. Versión: Castellana. Para sordos: Inglés, Alemán
Nº expediente: 73.504. Cia. Audiovisual: 1330. Depósito legal: M-403-2008
No recomendada para menores de 13 años

© 2008 de la presente edición EL PAÍS y Prisa Innova S.L.
Bajo licencia Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc.
Nº expediente: 73.504 . Depósito legal: M-403-2008.

FELLINI ROMA © 1972 Ultra Films s.p.a. Todos los derechos reservados. Diseño de carátula © 2003 MGM Home Entertainment Inc. Todos los derechos reservados © 2003 Twentieth Century Fox Home Entertainment España, S.A. Todos los derechos reservados. Twentieth Century Fox Home Entertainment España, S.A. Avda. de Burgos 8-A Plta. 18 28036 MADRID. Dolby y sus logos son propiedad de Dolby Laboratories Licensing Corporation. Advertencia: Reservados todos los derechos de la obra contenida en este DVD (Copyright). El propietario de los derechos ha licenciado el film (incluída su banda sonora) exclusivamente para su uso doméstico. Cualquier otra forma de exhibición o difusión, edición, adición, corrección, alquiler, copiado o intercambio de este DVD o de alguna parte del mismo sin autorización, está terminantemente prohibido. QUEDA EXPRESAMENTE PROHIBIDA LA UTILIZACIÓN EN VÍDEO COMUNITARIOS. La realización de cualquiera de estas actividades, u otras análogas será perseguida de acuerdo con las leyes. Los puntos de vista expresados en las entrevistas y comentarios, pertenecen exclusivamente a los individuos que participan en los mismos, y por tanto, no reflejan las opiniones de MGM Home Entertainment Inc., su matriz, filiales o compañías subsidiarias. Compañía Audiovisual nº 374.

2 PAL
4:3
DOLBY DIGITAL

Exclusivamente destinado al uso privado en el ámbito del circulo familiar. Todos los derechos reservados. EDV 69


NUDA
VERITAS

SCAN